Искусство кино

1 1975

Поздравляем

с 70-летием

Кравченко Галину Сергеевну,

исполнительницу ролей в фильмах «Аэлита», «Папиросница от Моссельпрома», «Кукла с миллионами», «Веселая канарейка», «Булат-Батыр», «Солистка его величества», «Кавказский пленник», «Великий утешитель», «Суворов», «Две жизни», «Война и мир», «Молодые» и других

с 60-летием

Бурханова Асли Бадриддиновича,

народного артиста СССР, снимавшегося в фильмах «На далекой заставе», «Застава в горах», «Дохунда», «Я встретил девушку» «Высокая должность», «Авиценна» «Человек меняет кожу», «Зумрад» и других

с 50-летием

Авдюшко Виктора Антоновича,

народного артиста РСФСР, исполнителя ролей в фильмах «Молодая гвардия», «Герои Шипки», «Пролог», «Урок жизни», «Отцы и дети», «Мир входящему», «И на Тихом океане»... и других

с 50-летием

Соловьева Василия Ивановича,

кинодраматурга, принимавшего участие в создании сценариев фильмов «Чемпион мира», «Человек с планеты Земля», «Война и мир», «За нами Москва», «Нейтральные воды», «Человек с другой стороны», «Если хочешь быть счастливым» и других

Искусство кино

1/1975

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.

Художественный редактор
Лисица И. Д.

Технический редактор
Зайцева Е. А.

Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

© журнал «Искусство кино», 1974

На 1-й странице обложки —
Ю. Никулин в фильме «Они сражались за Родину» (режиссер С. Бондарчук, «Мосфильм»)

Содержание

Клуб молодых

1 Сергей Никоненко, Екатерина Маркова, Вадим Трунин, Игорь Грабовский, Екатерина Васильева, Виктор Трегубович, Александр Столпер — Все мы — дети Победы

Не архив — арсенал

28 — Фильмы-бойцы

Современность и экран

35 Николай Савицкий — На новые рубежи

Новые фильмы

49 Е. Стишова — Взято из жизни
55 Вячеслав Проскура — На заданную тему
60 П. Попогребский — Человек и его работа
68 Вл. Ишимов — Быт и история
77 Ан. Вартанов — Новая ветвь

Фильм находится в производстве

85 Г. Цитриняк — Жаркие дни июля

Интервью между съемками

105 Н. Крючков — Главное действующее лицо
106 Галина Польских — Новые роли — новые возможности

Наши юбиляры

107 Ю. Карасик — Щедрость сердца *(к 70-летию Л. Арнштама)*

Теория и история

109 В. Листов — О письме из Петрограда, «Автокино» и Вертове
118 Л. Маматова — Процесс и схема

Издано о кинематографе

139 С. Гинзбург — Ветеран советского киноведения
142 П. Любимов — Путь мастера

Памяти товарища

146 Сергей Герасимов — Завещание
149 Г. Бакланов — Он был и останется

За рубежом

153 Станислав Ростоцкий — Впечатления и раздумья после фестиваля в Карловых Варах
169 Ю. Комов — Кинематограф в США: бизнес любыми средствами...

Сценарий

181 Валериу Гажиу, Влад. Иовица — Долгота дня
191 — Фильмография

Iskusstvo Kino
Cinema Art

Club of the Young

Sergey Nikonenko, Ekaterina Vasiljeva, Vadim Trunin, Igor Grabovskiy, Ekaterina Markova, Victor Tregubovich, Alexander Stolper — All of Us Are Victory's Children (page 1).
Actors, directors, script-writers, the participants of correspondence «Round Table» of the Club of the Young meditate on the peculiarities of war theme in modern cinema.

Not Archive — Arsenal!

Films — Fighters (Page 28).
Selection of materials dedicated to the films about the war that were shot during the Great Patriotic War.

The Time and the Screen

Nikolay Savitskiy — To the New Boundaries (page 35).
Critic's notes about films on modern theme.

New Films

Elena Stishova — Taken from Life (page 49).
Vjacheslav Proskura — On the Set Subject (page 55).
Reviews of the film «Every Day of Life» (Odessa Film Studios, 1974).
Petr Popogrebskiy — A Man and His Work (page 60).
Review of the film «Our Country Tumenia» (Central Documentary Films Studios, 1974),
Vladimir Ishimov — Mode of Life and History (page 68).
Review of the film «A Spring in the Forest» (Tallinfilm, 1973).
Anry Vartanov — New Branch (page 77).
Review of the films «A Small Apple-Tree» (Riga Film Studios, 1973). «Coloured Pencils» (Tallinfilm, 1973), «A Man and a Word» (Kiev Studios of Scientific Films, 1973), «A Bicycle Has Run Away» (Uzbekfilm, 1974). «Why the Cloud Is Crying» (Azerbaydjjnfilm, 1974).

Films in Shooting

Grigoriy Tsintrinjak — Hot Days in July (page 85).
Reporting from the shooting site of the film «They Fought for the Motherland».

Interview at the Shooting Site

Nikolay Kruchkov, Galina Polskih — The Main Character (page 105).
New Roles — New Possibilities (page 106).
Actors Nikolay Kruchkov and Galina Polskih tell about their latest work in films.

Our Anniversary Heroes

Juriy Karasik — The Generosity of Heart (page 107).
To the 70-th anniversary of Lev Arnshtam.
Viktor Listov — About the Letter from Petrograd, «Avtokino» and Vertov (page 109).
New documents on the history of Soviet cinema.

Lilja Mamatova — The Process and Sketch (page 118).
The debatable article, in which the author discusses methodological problems of studying Soviet cinema of the twenty's.

Published on Cinema

Semjon Ginzburg — Veteran of Soviet Film Appreciation (page 139).
Review of the book «Attention: cinematograph!» (N. Lebedev. «Attention: Cinematograph!», Moscow, «Iskusstvo», 1974).
Pavel Ljubimov — The Way of Master (page 142).
Review of the book «Mark Donskoy» (Mark Donskoy. Collection of articles «Masters of Soviet Cinema», Moscow, «Iskusstvo», 1973).

In Memoriam

Sergey Gerasimov — The Last Will (page 146).
Grigoriy Baklanov — He Was and Remains (page 149).
Sergey Gerasimov and Grigoriy Baklanov's articles in commemoration of the death of Vasiliy Shukshin, writer, actor and director.

Abroad

Stanislav Rostotskiy — Impressions and Meditations After the Film Festival in Karlovy Vary: (page 153).
Director, jury-member of the XIX International Film Festival in Karlovy Vary, gives his impressions on the films of the festival.
Juri Komov — Cinematograph in USA: Buisness by All Means... (page 169);
The article of our cinema-reviewer in USA on the economics of American cinema.

Script

Valeriy Gadgiu, Vladimir Iovitse — The Length of the Day (page 181).

Filmography (page 191).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 21/X — 1974 г. А12463 Подписано к печати 20/XII-1974 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 170 экз. Заказ 3413. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

О присуждении Государственных премий СССР 1974 года в области литературы, искусства и архитектуры

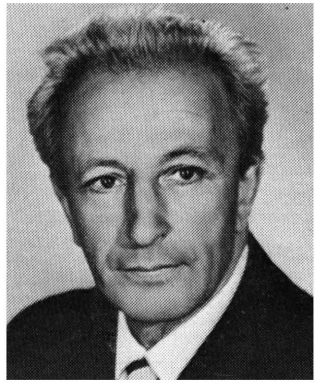
Постановление ЦК КПСС и Совета Министров СССР

Центральный комитет КПСС и Совет Министров СССР, рассмотрев предложения Комитета по Ленинским и Государственным премиям СССР в области литературы, искусства и архитектуры при Совете Министров СССР, постановляют присудить Государственные премии СССР 1974 года:

...**Медведкину Александру Ивановичу**, народному артисту РСФСР, автору сценариев и режиссеру, — за документально-публицистические фильмы «Склероз совести», «Ночь над Китаем», «Тревожная хроника» производства Центральной студии документальных фильмов.

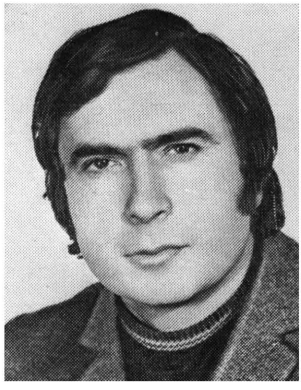
Медведкин А. И.

... **Фрэзу Илье Абрамовичу**, заслуженному деятелю искусств РСФСР, режиссеру,
Железникову Владимиру Карповичу, автору сценария,
Тутунову Гасану Магомедовичу, **Чардынину Алексею Николаевичу** — операторам,
Бахметьеву Игорю Александровичу, художнику, — за художественный фильм «Чудак из 5 «Б» производства Центральной киностудии детских и юношеских фильмов им. М. Горького.
(Премия за произведения литературы и искусства для детей).

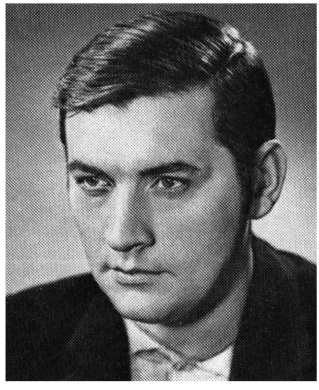


Фрэз И. А.

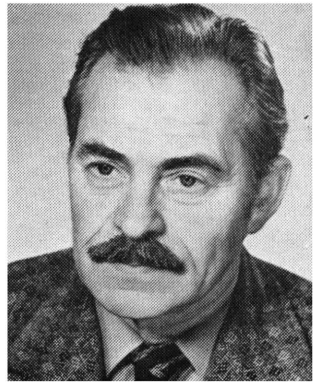
Железников В. К.



Тутунов Г. М.



Чардынин А. Н.



Бахметьев И. А.

Все мы — дети Победы

Нашей Победе в этом году минет тридцать.

Уже тридцать!

Это очень много в масштабах человеческой биографии. Уже давно вступило в сознательную жизнь поколение, родившееся после войны, оно выучилось, работает, созидает будущее мирной нашей страны. Уже отслужили свой двухлетний срок молодые солдаты, знавшие стрельбы — только учебные и тревоги — только учебные, не слышавшие воя вражеских снарядов, не шедшие в свой последний, решительный...

Тридцать — это так мало в масштабах истории. И очень мало для людской памяти.

Когда 9 мая на улицы советских городов, надев боевые ордена и медали, выйдут ветераны, память сделает их молодыми. Словно не было этих тридцати лет. Словно вчера все было — и дорога к Берлину, и последний залп, и наше знамя над рейхстагом, и ослепительные россыпи победных ракет над Красной площадью.

Выйдут ветераны, и праздник Победы воскресит в сердцах людей ту всеобъемлющую радость и ту ничем неизмеримую боль, которые смешались тогда, в сорок пятом, когда войну сменил мир, и внезапно пришло понимание, что все уже позади, что живым — жить, но уже никогда не вернутся те, кто кровью своей оплатил эту тишину, этот покой...

Радость и боль, неутихающая горечь и высокая гордость с той поры живут вместе в душах миллионов людей, помнящих все и эту память передающих детям и внукам. Память о том, как по призыву партии вся страна, от мала до велика, поднялась на защиту своих завоеваний, как под руководством партии прошла свой победный путь от Волги до Берлина возмужавшая, закалившаяся в боях Советская Армия, армия-освободительница.

Тогда в четыре фронтовых года спрессовывалась для человека целая жизнь. Война была и школой, и университетом, и самым трудным экзаменом, и закалкой человеческой стали целого поколения, повзрослевшего сразу, рывком. И память о войне — ее не определишь одним словом, здесь сосуществуют чувства и мысли контрастные, полярные, трудно совместимые, но живут рядом, составляя тот огромный и многообразный душевный опыт, который вынесли пережившие войну. Война несла с собою горе, она стала трагедией, вошедшей в каждую семью. Но знали те, кто сражался, и ни с чем несравнимое счастье: каждый километр родной земли, отвоеванный, освобожденный, дарил это счастье. Боец терял фронтовых друзей, смерть бродила рядом каждую минуту, родные пропадали без вести, город, где родился и вырос, был выжжен дотла — война, казалось, и души стремилась выжечь. Но люди возрождались. И добро возрождалось.

Эту великую стойкость человеческой души нам тоже дала оценить в полной мере война.

Как обо всем этом громадном рассказать? Как повести свой рассказ в искусстве, чтобы ответно зазвучала в людях их собственная память?

Многое сделано нашим киноискусством. В великой победе над фашизмом есть и его доля. Фильмы, снятые в те суровые годы, сражались вместе с бойцами на передовой, их смотрели в короткие часы затишья, урывая время от сна. «Парень из нашего города» и «Жди меня» А. Столпера, «Машенька»

Ю. Райзмана, «Секретарь райкома» И. Пырьева, «Радуга» М. Донского, «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера, «Зоя» Л. Арнштама, «Боевые киносборники», в создании которых принимали участие крупнейшие мастера советского кино,— эти ленты сразу и навсегда вошли в жизнь, в сердца, в память миллионов зрителей, они стали школой ненависти к врагу, беспредельной любви к родной земле, ко всему тому, на чью защиту грудью встала страна; они были жизненно необходимы людям, потому что давали новые силы к борьбе.

Отгремели бои. И художники поколения, пришедшего на съемочные площадки с полей Великой Отечественной войны, рассказали о пройденном и пережитом сильно и страстно. Вместе с мастерами разных поколений — и старшего и совсем молодого, только начинающего свой путь в искусстве,— они вывели тему войны на уровень главнейших тем советского кинематографа, они провели «разведку боем» самых глубинных ее слоев. Их произведения, посвященные войне, становились программными для всего нашего искусства; многие из них были подлинным художественным открытием.

Появились «Судьба человека» С. Бондарчука и «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова, «Летят журавли» М. Калатозова, «Живые и мертвые» А. Столпера, «Отец солдата» Р. Чхеидзе, «Иваново детство» А. Тарковского, «Вступление» И. Таланкина, «Был месяц май» М. Хуциева, «Семнадцать мгновений весны» Т. Лиозновой, «Песнь о Маншук» М. Бегалина, «Смерти нет, ребята!» Б. Мансурова; наконец, уже в самые последние годы появились ленты высокого обобщающего звучания: цикл «Освобождение» Ю. Озерова и «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого...

Эти фильмы выходили в разные годы. На разных уровнях вели свой рассказ. Война представала перед нами с высоты, так, что становились обозримы могучее движение народных масс, ход стратегической мысли, яростное столкновение миров. Другие фильмы углублялись в психологию человека, в его радость и боль, в его судьбу, его мир, и был этот мир ничуть не меньше, когда в единичной судьбе отражалась судьба всего народа в час испытаний. Искусство как никогда наглядно доказало, что ему подвластен любой сложности человеческий материал, и не столько масштабность «объекта», сколько масштаб размышлений определяет художественный уровень произведения, отзвук, который оно рождает в сердцах зрителей.

И как Великая Отечественная сделала всю нашу страну взрослей и мудрей, так на военной теме мужало наше киноискусство — училось анализу жизни во всех ее сложностях и противоречиях, в ее неоднозначности, училось диалектике.

О том, что значит Отечественная война в душе и жизни человека, ее прошедшего, как много значит здесь личный опыт, вдохновенно сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев в своей речи в Новороссийске:

«Если человеку довелось быть непосредственным участником какого-либо выдающегося события своего времени, события, которым обозначается важнейший рубеж в мировой истории, это остается в его сознании на всю жизнь. Для старшего поколения нашей партии такими событиями были Великая Октябрьская социалистическая революция и гражданская война. Для нас с вами, для моего поколения — Великая Отечественная война. Нечеловеческое напряжение сил и полная самоотдача — таково было состояние всех нас — участников этой крупнейшей из войн истории. Это было так, ибо мы защищали и отстаивали самое дорогое — нашу советскую социалистическую Родину. И мы счастливы тем, что одержали великую победу над врагом, что в этой победе есть доля и нашего участия».

Такой поистине неоценимый личный опыт, такая жизнь сделали возможным появление многих прекраснейших произведений нашего искусства о войне.

У этих фильмов самый благодарный и самый требовательный зритель. Здесь нет и не может быть людей, приходящих в кинозал из любо-

пытства, из простого желания поразвлечься. Одни идут на встречу со своей юностью, другие — чтобы лучше узнать и понять юность военного поколения, чтобы в героях фильма попытаться отыскать незнакомые черты никогда не виденного, убитого в сорок четвертом отца...

Фильм, апеллирующий к сердцу и разуму зрителя, несущий серьезные раздумья художника, его волнение, становится не просто событием в жизни искусства, но и событием в духовной жизни общества. Он будоражит память и рождает мысль, он вызывает поток взволнованных откликов, о нем говорят и спорят, его герои, как реальные люди, входят в нашу жизнь.

И потому так необъятно велика ответственность тех, кто берется за разработку военной темы в кино. И потому так много нужно художнику, чтобы доказать свое право делать фильм о войне.

Фактический, предметный материал, который предлагают художнику четыре военных года, неисчерпаем. Здесь все может стать сюжетом волнующего фильма — и первые, самые трудные месяцы упорного сопротивления, и бесчисленные битвы, большие и малые, ставшие слагаемыми нашей Победы, и напряженный ритм работы штабов, и путь к подвигу, и жизни героев, которым нет числа, и жизнь тыла, самоотверженная, героическая, целиком отданная одной цели — все для фронта, все для победы. Масштабная художественная кинолетопись Великой Отечественной войны — и скромная, казалось бы, «баллада» о двух днях жизни солдата, хроника грандиозных сражений, развернувшихся под Брестом, под Москвой, под Сталинградом, под Новороссийском — и «хроника» одного лишь пикирующего бомбардировщика... Тысячи реальных героев, известных сегодня каждому или пока еще безвестных, их жизни способны стать источником высокого вдохновения для художника, ибо эти жизни и эти подвиги отразили какую-то очень существенную и значительную часть народного духа, в них таятся ответы на многие вопросы, волнующие сегодня молодое поколение — о героизме и его природе, о мужестве, о патриотизме, о том, что есть полное и беззаветное служение людям, Родине.

Нужны фильмы повествующие и фильмы анализирующие, нужны фильмы-поэмы и фильмы-монографии, нужны документальные хроники и картины широких, смелых публицистических обобщений... Не проходит с годами жажда людей снова и снова прикоснуться к той эпохе, когда решались судьбы и всей страны, и наших завоеваний, и каждого из нас, и всего человечества.

О высокой миссии, которая принадлежит советскому искусству, социалистической культуре, еще раз напомнил Л. И. Брежнев в своей речи на собрании трудящихся Бауманского избирательного округа.

«Социалистическая культура, — сказал Л. И. Брежнев,— вбирая в себя все лучшее, прогрессивное из того, что создало или создает человечество, обогащает внутренний мир людей, делает их жизнь ярче, интереснее. Она помогает лучше понять смысл нашего труда, нашей борьбы, величие наших целей».

Эта главная задача — в каждом факте, каждом свершении нашей жизни раскрыть смысл нашего труда и нашей борьбы — приобретает особое значение, когда речь идет о военной теме в искусстве. Мы не можем позволить себе делать минувшую войну, подвиг народа, гордость его, боль его и память лишь поводом для создания щекочущих нервы приключенческих боевиков, не можем увлекаться приключением ради приключения, динамикой боя ради динамики, красотой сполохов «катюш» ради эффектного кадра. Самый совершенный в техническом отношении, безукоризненный по формальному мастерству фильм потерпит неминуемое поражение, если за всем этим не стоит зрелая, глубокая мысль художника, умеющего связывать воедино частный случай, событие, факт, судьбу с движением истории, с трудом и борьбой всего нашего народа и его Коммунистической партии.

«Говоря о художественном творчестве,—продолжал Л. И. Брежнев,— нельзя не отметить,

что за последние годы во многих произведениях советской литературы, в кино и театре был глубоко, правдиво, волнующе показан бессмертный подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Партия высоко ценит такие произведения. Для новых и новых поколений советских людей героизм народа, спасшего мировую цивилизацию, всегда будет патриотическим примером, примером мужества и благородства».

Прошло тридцать лет после Победы, родились новые поколения, но пример этот остается для них таким же святым и высоким, как и для тех, кто прошел войну. Все так же заполняются молодыми залы кинотеатров, где демонстрируются фильмы о великой борьбе и победе нашего народа — фильмы старые, но не стареющие, и новые, которым суждена долгая жизнь. По-прежнему волнуются юные зрители за Сережку Тюленина. По-прежнему потрясают людей мужество Андрея Соколова, и чистота, открытость добру Алеши Скворцова, и щедрость души, против которой бессильна даже война, Георгия Махарашвили. Но в многозвучье фильмов, ставших классическими, входят новые ноты, новые голоса — с любовью и пониманием вглядываются в души ветеранов войны авторы фильма «Белорусский вокзал», актеры, родившиеся после войны, проживают героическую жизнь своих сверстников таких давних и таких близких лет — в фильмах «А зори здесь тихие...», «Горячий снег», «Набат», «В бой идут одни «старики», «О тех, кого помню и люблю», «Хроника пикирующего бомбардировщика». Тема войны продолжается в творчестве молодых.

Идут годы. И зрелость приходит к новому поколению художников — поколению, выросшему под мирным небом. Их первые произведения заставляют говорить о себе всерьез и с надеждой. Лучшие фильмы о войне, созданные людьми, войны не видевшими, не просто воспроизводят уже воспроизведенное другими и раньше — они продолжают тему, развивают ее, обнаруживают в ней новые аспекты, новые ракурсы, еще и еще раз доказывая ее неисчерпаемость.

Поэтическое признание, прозвучавшее в одной из экранных песен последнего времени, многократно подтверждается жизнью: «То, что было не со мной — помню». И в этом впечатляющий пример того, как переходит от поколения к поколению, не только сохраняясь в десятилетиях, но и постоянно развиваясь, умножаясь, совершенствуясь, духовный опыт людей нашего общества. Здесь нет мистики. Просто — есть свершения, к которым все мы причастны, независимо от возраста, как будут причастны те, кто еще не родился, кому продолжать эстафету.

Как становится возможной эта эстафета? Что является залогом ее жизненности? Как передается через поколения память и как тревожат людей тревоги давно, казалось бы, отгремевшие?

Раздумывая над этими вопросами, естественно приходящими сегодня, когда страна готовится встретить тридцатилетие Победы, мы решили обратиться к художникам того поколения, которому не довелось принять непосредственное участие в Великой Отечественной войне. К актерам, сценаристам, режиссерам, в чьей творческой биографии важным этапом стали фильмы о войне.

Мы попросили их рассказать о том, что помнят они о войне и как впервые встретились с военной темой в искусстве, какие человеческие ценности вынесли из работы над военными фильмами и что думают о возможностях этой темы в современном кинематографе.

Вот они, участники заочного «круглого стола» «Клуба молодых».

Екатерина Васильева, актриса, снявшаяся в фильме «О тех, кого помню и люблю».

Игорь Грабовский, режиссер Украинской студии хроникально-документальных фильмов, один из авторов полнометражной документальной ленты «Огненный путь», режиссер фильма «Крылья Победы».

Екатерина Маркова — ее мы видели в фильме «А зори здесь тихие...».

Сергей Никоненко, актер и режиссер — его военная «кинобиография» включает такие картины, как «Освобождение», «Так я пришел», «Места тут тихие», «Белый взрыв», «Спо-

койный день в конце войны»; размышления о войне и ее месте в душах людей Никоненко продолжил в своем режиссерском дебюте «Птицы над городом».

Виктор Трегубович, ленинградский режиссер, постановщик фильма «На войне как на войне».

Вадим Трунин, сценарист, один из авторов фильмов «Это было в разведке», «Юнга Северного флота», «Белорусский вокзал».

Те, кто родился после войны, те, кто был мальчишкой в День Победы, делятся сегодня своими мыслями о войне, о Победе, о памяти, которая объединяет поколения...

Председательствует в нашем «Клубе молодых» один из старейших мастеров советского кино **Александр Борисович Столпер,** почти все свое творчество посвятивший военной теме.

Сергей Никоненко

Тема продолжается

Тема подвига, свершенного нашим народом в годы войны, вечно жива в нашем искусстве, ибо вечно жива память о войне, о погибших, о тех, кто не дожил до Победы, и о тех, кто кровью своей оплатил эту Победу.

Вечно жива память о фронтовых дорогах. И о воинском братстве. И о прекрасных, поистине светлых днях, когда освобождались, возрождались к жизни советские города, когда освещали небо залпы победных салютов, которых мы, мальчишки военных лет, ждали с восторгом и гордостью и которые стали, может быть, самым ярким впечатлением нашего трудного военного детства.

Мое поколение входило в жизнь, когда началась война. Трудности военного времени мы воспринимали как данность — нам не не с чем было сравнивать,— мирных, безбедных лет мы не знали. И день Победы стал для нас первым настоящим, первым огромным праздником, осознать который мы смогли лишь много позже, но прочувствовали уже тогда, пожалуй, сполна.

Детство мое прошло в Смоленской области. Леса Смоленщины, куда мы ходили за грибами, еще долгие годы хранили память о недавнем прошлом — они были изрезаны окопами, там медленно зарастали травой блиндажи и ржавели патронные гильзы. Там были следы войны.

И еще следы войны — следы страшные и жестокие — были в людских судьбах. Потому что не найти было такой семьи, в дверь которой не постучалась бы беда, и не было человека, который не чувствовал бы себя кровно причастным к борьбе с врагом.

Но не только память об этом, не только почетный долг наш перед поколением героев делает вечно живой и волнующей тему Великой Отечественной войны в нашем искусстве.

Ее неисчерпаемость — это неисчерпаемость огромного человеческого материала, открытого, выявленного этими трагичными и прекрасными годами. И путь художника в глубь этого материала, действительно, может быть бесконечен — здесь никогда не достигнешь дна, и никогда не будет поставлена последняя, завершающая тему точка.

Именно так — путь вглубь, и именно таким путем идет наше советское искусство в постижении великой темы. Сегодня, когда вот уже почти три десятилетия минуло после Победы, это видишь особенно наглядно, вспоминая произведения литературы, театра, кинематографа, созданные за последние годы.

...Пятнадцать лет назад я пришел учиться во ВГИК — в мастерской Сергея Герасимова мы часто обращались к военной теме. Учебные этюды ставили перед нами задачи интереснейшие — это была школа настоящего мастерства... Но мастерство приходит не сразу — наверное, каждый из нас на примере собственной актерской практики знает, как постепенно и трудно идешь к глубинам темы. Тогда же мы часто играли событие, свершение, подвиг, еще не умея по-настоящему проследить средствами искусства истоки этого подвига, раскрыть его нравственный

«Освобождение». Цветаев— Н. Олялин, Сашка — С. Никоненко

заряд, его внутреннее человеческое содержание. Ответы на эти вопросы казались аксиоматичными — позже мы узнаем, что все гораздо сложнее, и интереснее, и значительнее. Мы узнаем такие удивительные проникновения в психологию народного подвига, какими стали фильмы «Баллада о солдате» Г. Чухрая и «Судьба человека» С. Бондарчука, внесшие важный вклад в процесс постижения искусством нравственной силы человека, отстаивающего свободу своей Родины, своей отчизны. Процесс, который продолжается по сей день и которому суждено развиваться и углубляться.

Именно этими чертами дорога мне одна из моих первых актерских работ в кинематографе и первая встреча с военной темой в моей профессиональной кинематографической жизни. В венгерском фильме «Так я пришел» мне была предложена задача трудная и, как мне кажется, очень значительная по своей содержательности — один из героев картины, молодой советской солдат, пришедший в Венгрию как освободитель, оказывался в ситуации остроконфликтной: его пленником был венгерский солдат, его ровесник. Это была история того, как приходило истинное понимание освободительной миссии Советской Армии, как раскрывались навстречу друг другу сердца людей, души братских народов. Это братство проверено теперь десятилетиями — событиям, о которых рассказывал фильм, тоже скоро минет тридцать лет.

Роль в фильме «Так я пришел» счастливо продолжала для меня те творческие принципы, которые были заложены еще в актерской мастерской Герасимова, принципы, которые неосознанно потрясли меня еще в фильме «Молодая гвардия», увиденном в детские годы,— постоянное, пристальное внимание к нравственной подоплеке всех человеческих свершений. А ведь война, как известно, выявляет в людях их самые потаенные качества. Война рождает множество конфликтов не только внешних, глобальных, видимых глазом, но и внутренних, порою более сложных и не менее значительных. Одного нет без другого, здесь все взаимосвязано, и, быть может, одна из самых важных и по-настоящему трудных задач искусства — вскрыть эту взаимосвязь. Ибо именно здесь многие источники и высокого волнения и прекрасного нравственного примера.

Мне не кажется плодотворным обозначившееся сегодня увлечение остросюжетными военными фильмами — стремительно растет число разведчиков на кино- и телеэкранах, подвиги в кино стали свершаться слишком гладко и лихо. Такие фильмы, на мой взгляд, лишь формально «отражают» тему, всегда

вызывающую повышенный интерес зрителя,— они находятся скорее на ее обочине. Войну, кровью оплаченную нашу Победу мы не можем, права не имеем делать лишь поводом для создания захватывающих дух боевиков — это слишком свято; такое приключенческое половодье способно не столько развлечь, сколько оскорбить чувства людей.

Я говорю, разумеется, не о самом жанре, любимом зрителями и давшем нам такие хорошие ленты, как «Мертвый сезон» и «Семнадцать мгновений весны», а именно о бездумной лихости, с которой в иных картинах этого жанра преподносится героическая, требующая высокой ответственности художника тема.

Очень серьезным и творчески интересным представляется мне стремление показать войну во всем ее масштабе, дать ее «документальный срез» — как в фильме Ю. Озерова «Освобождение». Я думаю, здесь заложены начала многих перспективных тенденций, многих возможностей и для кино и для телевидения. Участие в этой прославленной картине было для меня громадным событием — но именно как участник фильма я, может быть, с особенной остротой чувствовал недостаточность драматургического материала в своей роли — необходимого равновесия между о б щ и м и ч а с т н ы м, между показом движения м а с с и раскрытием отдельной л и ч н о с т и на войне пока еще удалось достичь не везде и не во всем. Задача эта — неимоверной трудности, и фильм Ю. Озерова в ее решении стал чрезвычайно важным и существенным этапом, теперь надо двигаться дальше.

Литература дает нам сегодня в этом смысле прекрасные образцы. Меня потрясла недавно прочитанная повесть Василя Быкова «Дожить до рассвета» именно тем, что дала возможность от начала до конца прожить вместе с героем его фронтовую жизнь, во всех ее нюансах и подробностях. Эта возможность особенно дорога нам, людям моего поколения, чья сознательная жизнь протекала уже в мирное время. Не просто узнать, к а к э т о б ы л о, но и п р о ж и т ь э т о з а н о в о — такой властью над душами обладает искусство, и лучшие его произведения возвращают нас к пониманию этой истины.

Таким свойством обладают, например, фильмы «Живые и мертвые» А. Столпера, «Баллада о солдате» Г. Чухрая, «Судьба человека» С. Бондарчука, «А зори здесь тихие...» С. Ростоцкого.

Жизнь неожиданна. Жизнь всегда опровергает литературные штампы. Поговоришь с героями войны — и выясняется, что все было много проще и в то же время сложней, будничней и серьезней, чем иной раз мы изображаем. Оценки событий пришли позже — и пафос этих оценок тоже. А людям войны просто некогда было заниматься анализом и оценками — им надо было делать войну, выполнять этот чудовищно огромный труд. Помните, у Кульчицкого:

Война ж совсем не фейерверк,
А просто — трудная работа...

И дальше:

...не до ордена,
Была бы Родина
С ежедневными Бородино...

Здесь все необыкновенно важно. Монументальное движение масс, когда кажется, что чувствуешь ход самой истории. И — ведь масса состоит из единиц — мир чувств, внутренний мир отдельного человека.

Да, это трудно — найти равновесие двух масштабов. Но искусство знает и такие образцы — вспомним Шолохова, вспомним, наконец, идеальный пример такого диалектического единства — «Войну и мир» Л. Толстого, произведение, поражающее грандиозностью охвата исторических событий и — одновременно — глубиной проникновения в духовный мир героев.

Военная тема в нашем искусстве неисчерпаема еще и потому, что короткое и грозное слово «война» влечет за собой для каждого из нас сложный комплекс чувств и мыслей, переживаний и ассоциаций. Трагедия? Да, величайшая трагедия, принесшая неисчислимые страдания многим народам земли и в первую очередь народам нашей страны, на долю которых выпали невиданные в истории испытания.

Героика? Нужно ли говорить, какой массовый героизм был вызван войной к жизни!

А тепло фронтовой дружбы! А волнующее чувство патриотизма, нашедшее столь полное выражение в те годы! А ликование победы! А высокий порыв, рождающий подвиг!

Все эти стороны одного многоликого явления тоже тесно взаимосвязаны, и искусство не может забывать об этой связи, этом единстве. Иначе — неминуема односторонность, и мы не скажем всей правды о войне.

Наконец, еще один очень важный, на мой взгляд, аспект военной темы.

Война — это юность целого поколения. Она воспитывала его, в ней — его корни, на ее фронтах определялись его главные черты, здесь формировались характеры, личности. Люди этого поколения рано взрослели, их жизненный опыт огромен и неоценим. И он передается дальше — по эстафете — к генерациям новым.

Как это происходит? Какие здесь проблемы? Что накрепко связывает поколения столь разные? Что их объединяет?

Это тоже громадная тема. Мы только попытались подступиться к ней в фильме «Птицы над городом», моей первой режиссерской работе, и ощутили, как много здесь заложено нами еще непостигнутого и как все это важно.

...На протяжении моей не столь уж длинной пока актерской жизни мне уже не раз пришлось встретиться с этим вот комплексом тем, которые мы объединяем под очень широкой и очень условной рубрикой «военная тема». И каждый раз я убеждался: здесь, как, впрочем, и всегда, успех решает единственно возможный в искусстве путь — от человека и к человеку. И сколь бы эффектно ни было на экране грозное движение танков — лицо солдата, за которым чутко следит камера, будет нам всего интересней. Его чувствами будем мы жить полтора часа, пока идет сеанс, и еще многие часы после его волнениями волноваться. Не случайно из всего огромного количества документальных кинокадров, которые оставила нам война, мы с такой жадностью всматриваемся именно в те немногие, на которых запечатлен в буднях войны ее солдат...

Екатерина Маркова

Любая жизнь — особая

Когда я впервые прочитала в журнале «Юность» повесть Бориса Васильева «А зори здесь тихие...», меня до глубины души потрясла судьба и гибель Гали Четвертак. Я еще и думать не могла о том, чтобы сыграть в фильме эту роль, мне даже не было известно, будет ли когда-нибудь экранизирована эта повесть. И все же я чувствовала себя так, словно уже завтра мне предстоит начать жить в образе моей Гали, совершать ее поступки, разговаривать ее словами. Я все время как бы «примеряла на себя» историю ее жизни.

Что же за человек эта девочка? Почему она так быстро завладела моими мыслями? Попробую объяснить, но начну издалека.

Борис Васильев рассказывал однажды, что первыми убитыми людьми, которых он увидел на войне, были зенитчицы, погибшие при воздушном налете. И эти прекрасные юные женщины, от рождения своего предназначенные для любви и материнства, а не для поля брани, для добра и ласки, а не для зазубренных осколков бомб, стали в глазах писателя словно символом жестокости, бесчеловечности войны.

Женщина на войне — особая тема. Прекрасно, что искусство так щедро обратилось сейчас к ней. Здесь есть какая-то своя, пронзительная нота. Героизм воинов-мужчин нас восхищает, но таково уж от века мужское предназначение — быть героем, воином, защитником. Так и должно быть, а иначе откуда же было взяться нашей Победе?! На то они и мужчины, чтобы в трудный час проявить высокое мужество.

Но девочка, слабая девочка, полуребенок еще, вся во власти неясных, зыбких представлений об окружающем мире!.. Нелепость ее смерти для меня, например, куда страшнее, чем иные масштабные киносражения.

После выхода на экран картины «А зо-

ри здесь тихие...» я, как и другие исполнители ролей, получила много писем от зрителей. И мне было просто больно, когда в некоторых посланиях я читала: «Г. Четвертак струсила...» Нет. Неправда это! Что угодно, но только не струсила.

Вдумайтесь: она ведь самая младшая, самая незащищенная среди своих подруг. И испытанный ею ужас — это протест против уродливости и неестественности смерти, против того, что вооруженные до зубов нелюди могут убить ее. И убивают — легко и хладнокровно, между двумя затяжками сигаретным дымом. Моя героиня (да, именно героиня!), выросшая в детском доме и никогда не знавшая родителей, умирает с криком: «Мама!» Этот ее зов о помощи, о защите обращен ко всем взрослым и сильным, справедливым и способным мстить, к мамам всего света. Мне, почти ровеснице Гали, спустя три десятилетия становится тревожно и зябко, когда я представляю себя на ее месте.

Эта девочка погибла, кажется, абсолютно бессмысленно, всего только и успев совершить в бою, что вскрикнуть. Но смерть ее была ненапрасна. Миллионы безвестных, таких, как она, смертью смерть поправ, защитили, прикрыли своими телами нас, их потомков.

О войне трудно говорить. И трудно снимать фильмы. Пронзительная эта тема требует предельной искренности. Не нужно, более того, даже вредно пытаться сыграть не свои ощущения. Это — простите мне тяжелое сравнение — как иногда на похоронах. Нелегко смотреть на человека, раздавленного горем. Но в тысячу раз кошмарнее видеть, как горе изображают. Скверная эта картина и к тому же лишенная всякого смысла. Здесь соврешь, но никогда не обманешь.

Но и искренности одной тоже мало. Надо, видимо, основательно знать существо предмета. Это не означает, что фильмы о Великой Отечественной (я имею в виду правдивые, точные картины) могут снимать лишь бывшие фронтовики. Лев Толстой, как известно, не был участником войны 1812 года... Речь идет скорее о глубоком понимании смысла того, чем жила страна наша между 22 июня 1941-го и 9 мая 1945 года.

Станислав Ростоцкий испытал все, что только выпадало на долю воевавших. Восемнадцатилетним парнишкой он ушел на фронт, был ранен в бою — и очень тяжело. И несмотря на все это, а может быть, напротив — благодаря этому, он сумел сохранить в себе удивительное жизнелюбие, оптимизм, способ-

«А зори здесь тихие...». Галя Четвертак — Е. Маркова

ность никогда не падать духом. Я бы даже назвала его мироощущение талантом жить.

Уже по одному этому Ростоцкий вправе был снимать фильм «А зори здесь тихие...», как имели право на такую работу и Борис Васильев и оператор Вячеслав Шумский — ветераны войны. В нашей съемочной группе, при всем том, что актеры были очень молоды — некоторые даже дебютировали в этой картине, — было много фронтовиков: костюмер Валентина Федоровна Галкина, ассистент режиссера по реквизиту Александр Демьянович Колосов, гример Алексей Сергеевич Смирнов...

Само присутствие этих людей на съемочной площадке создавало особенную, очень напряженную нравственную атмосферу. И девочки, снимавшиеся вместе со мной, и Андрей Мартынов, исполнивший роль старшины Васкова,— все мы знали: нам не простят ни малейшей фальши, ни крохотного наигрыша наши первые и, наверное, самые главные зрители.

Много требовала от нас и серьезная, глубокая, фундаментальная литературная первооснова картины. Еще при первом прочтении книги мне показалось крайне важным то, что речь идет о событии, кажется, не столь уж значительном на фоне грандиозных сражений минувшей войны. «Бой местного значения» — так и была названа потом вторая серия фильма. Помните голос Левитана: «Наши войска не понесли особых потерь...» Но и повесть и ее экранизация всем пафосом своим утверждают, что любая потеря, если речь идет о человеке,— о с о б а я. Погибла Галя Четвертак, и эту утрату не возместить ничем.

Она ведь только-только стала взрослеть. Она совершила едва ли не первый в своей жизни сознательный и при этом самоотверженный поступок — отдала Рите Осяниной для ее ребенка свой паек за несколько дней. Это было очень не легко. Время голодное, есть хочется (она же еще сама растет), но — отдала!

Мне кажется, что история моей Галки способна невероятно много рассказать о войне.

Теперь, когда я 9 мая хожу по Москве, я очень пристально вглядываюсь в глаза тех, кто лишь раз в год надевает для встречи с однополчанами боевые ордена и медали. Я как-то лучше стала понимать их чувства. И когда я вижу у дороги пирамиду со звездой, мне все чудится, что здесь лежит кто-то очень близкий мне, родной.

Мы не просто снялись в картине о войне, мы прожили полтора года совершенно по-новому. Мы много пережили. Как ни парадоксально, огромное воздействие на нас оказала природа Карелии, куда мы выезжали в киноэкспедицию. Дивные голубые озера — и кровь на траве, первозданная тишина — и выстрелы, птицы на ветках — и винтовки за плечами... Чудовищный диссонанс! Все так и было 30 лет назад, и нам понятнее стало, почему люди готовы были умереть, но не позволить ступать по этой, по нашей земле врагу.

Я не видела Дня Победы.

Той самой Победы, которой мы, сегодняшние, обязаны всем — жизнью своей, свободой, счастьем, мирным нашим небом — всем, чем живем и дышим.

Я не видела этого дня. Ни в жизни, ни в кино, ни во сне. И думаю, что не увижу. Нельзя, мне кажется, невозможно воспроизводить на экране немыслимое это счастье. Боюсь, что слезами т а к о й радости не сможет заплакать ни один актер. Но можно и нужно снова и снова снимать долгий, кровавый, стоический путь народа к этому Дню.

Вадим Трунин

Рассказ, к которому идешь всю жизнь

Что такое теперь разница между людьми в пять или даже десять лет? Да почти ничего. Пустяк. Тридцати- и сорокалетние разговаривают сейчас совершенно на равных, нередко дружат. В войну же и три года становились

порой дистанцией, жестко разделяющей людей на два далеких друг от друга поколения, на два абсолютно непохожих человеческих состояния. На столь короткий промежуток времени приходилась линия разрыва между детством и зрелостью, более того — зачастую между жизнью и смертью.

Я вот 1935 года рождения, к началу Великой Отечественной мне еще не исполнилось шести лет. А будь я на десяток лет старше, наверняка попал бы на фронт. И если выжил бы, стал бы совсем другим человеком. Узнал бы тяжкую, суровую ответственность не только за себя самого, за свои поступки, но и за всех и все, что осталось за спиной. За всю родную страну.

И все же память моих ровесников резко отличает нас от тех, кто, в сущности, немногим моложе. Мы, повидавшие кое-что в эти четыре военных года, испытываем не умозрительную, а самую что ни на есть конкретную благодарность к нашим отцам и старшим братьям.

Помню, как в субботу 21 июня мама привезла меня в Крым, в детский санаторий, а сама отправилась на пароходе в Сочи. Война застала ее в море, и в Евпаторию она смогла добраться лишь тогда, когда я давно приехал домой, а отец уже ушел на фронт. Нас, мальчишек и девчонок, вывозили из Крыма. И мы видели низко пролетавшие над станциями самолеты с черными крестами, разрывы, дым, покареженные рельсы. Воспитатели укрывали нас ватными одеялами, словно это могло спасти от осколков.

Меня не покидало чувство, что вот, мол, сейчас нас увезут от войны — туда, где опять будет весело и спокойно. Отец уже был на фронте. Мать нашла меня где-то в подмосковной деревне. А потом в Москве я увидел огромный аэростат над нашей улицей, и когда рядом ударила тысячекилограммовая бомба, то в нашем здании на первом этаже ванны повылетали из квартир. Помню, как взрослые говорили: «Наши оставили Воронеж...»

Нельзя сказать, что я испытывал только страх. Наоборот, нам, пацанам, поначалу было даже интересно, занятно. Но потом стало тревожно. И так, что об этом не расскажешь. Потом, спустя годы, я увидел в один прекрасный день — Прекрасный День! — военного, старшину, который бежал по улице, прижимая рукой медали к груди, чтоб не бренчали. Он кричал: «Победи-и-или! Мы победили!» И я не мог поверить, что все кончилось, что тьма и лишения позади, что не надо больше бояться почтальона...

Детские впечатления, как видно, были так сильны, что большая часть из сделанного мной в кино посвящена войне. Фильмы «Это было в разведке», «Юнга Северного флота», «Единственная дорога», снятые по моим сценариям, рассказывают, хоть и по-разному, но об одном и том же. Да и «Белорусский вокзал», в котором никто ни в кого не стреляет,— тоже о той, Великой и Отечественной...

Поводом или, если хотите, сигналом к написанию этого последнего сценария послужил случай, но готовился я к этой работе всю жизнь. Как-то, придя в гости к людям, которые были как раз настолько старше меня, чтобы пройти фронт, я вдруг заметил фотографию на стене. На ней были запечатлены хозяева дома — такие молодые, сильные, счастливые, в выцветших, застиранных гимнастерках с медалями. Защитники. Ветераны. Победители. А под фотографией сидели они сами, постаревшие и поседевшие больше, чем того требовал возраст,— война все-таки даром не прошла ни для кого.

Мой отец тоже воевал в Сталинграде, был комиссаром бригады морской пехоты и, хотя вернулся без ранений и контузий, умер слишком рано — в 52 года. Не зря, видно, в ту пору срок службы шел из расчета год за три. Я часто думал о ровесниках отца и о том, как сложилась их жизнь после фронта. А жили они без передышки. Едва лишь выйдя из боя, они сразу же приняли на свои плечи борьбу с разрухой. Кое-кто осмеливался утверждать, что с годами люди эти утратили ясность и четкость взглядов, потеряли себя в заботах о быте... Я даже спорить с этим не хочу. Я видел, как молодели и распрямлялись, когда вспоминали о боевой своей юности, те,

у кого в гостях я увидел пожелтевшую фотографию. Я помню отца.

В первые годы после возвращения фронтовики очень неохотно рассказывали о пережитом. Прятались за шуткой или вовсе отмалчивались, когда начинали уж очень наседать с расспросами. Воспоминания были для них как свежие, незажившие раны. Надо было многое забыть, а на многое взглянуть со стороны, издалека, чтобы достало сил говорить о войне. Нельзя было поминать всуе смерть товарищей, огонь и дым, горечь первых поражений и счастье первых побед... Всем живым и павшим, всем, кто победил, посвятили мы с режиссером-постановщиком Андреем Смирновым фильм «Белорусский вокзал».

Четыре картины о войне — этого, казалось бы, вполне достаточно для человека, которому самому не пришлось воевать. Но я не могу и не хочу на этом останавливаться. Вот уже полтора года я работаю над сценарием киноленты о знаменитом «Ораниенбаумском пятачке». Три года, пока держалась блокада Ленинграда, наши солдаты и матросы защищали этот крохотный клочок земли, кольцо в кольце, куда из осажденного города протянулась своя «дорога жизни».

Обилие удивительного по силе материала захлестнуло меня с головой, я буквально потонул в событиях, фактах, подробностях. Но теперь сюжет вроде бы начинает выстраиваться. Мне уже ясно, что сценарий этот будет рассказывать об одной из страниц биографии героической «Авроры». В те дни легендарный крейсер был выведен на рейд Ораниенбаума (ныне город Ломоносов, а моряки во все времена называли его просто Рамбов), посажен на мель и продолжал сражаться. Гитлеровцы остервенело бомбили корабль, но его зенитки упорно отбивались, даже когда экипаж «Авроры» состоял лишь из восьми человек.

Многие страницы этой киноповести будут посвящены трагической судьбе десанта морской пехоты, выброшенного в районе Петергофа и целиком погибшего. Тысяча матросов и курсантов военно-морских училищ, лучшие из лучших, цвет флота, они пошли в бой, взяв с собою только патроны и гранаты, без продовольствия и чего бы там ни было лишнего, и не сменив, конечно, бушлаты на гимнастерки. Некоторое время командование не знало, что сталось с десантом — рации были разбиты при высадке. Но свой долг моряки выполнили. В самые трудные для Ленинграда дни они сковали отборные эсэсовские части, приняли

«Белорусский вокзал». Дубинский — А. Папанов, Приходько — Е. Леонов, Харламов — А. Глазырин, Рая — Н. Ургант, Кирюшин — В. Сафонов

на себя удар артиллерии и авиации, отбивались от специальных гитлеровских подразделений, от собак, натасканных на людей.

Когда шел бой в петергофском парке, случайный немецкий снаряд попал в систему водоснабжения фонтанов, перебил задвижки, и в последний раз, прежде чем замереть на много лет, ударили струи «Самсона» и других прославленных фонтанов Петергофа. А после войны, когда в этих местах шли восстановительные работы, была найдена морская фляга, а в ней записка: «Живые, пойте о нас. Мишка». Я надеюсь, что эта гордая фраза станет названием будущего фильма.

Можно еще очень долго рассказывать об этой работе, глубоко затронувшей меня, о моих старших братьях-моряках (в юности я тоже носил тельняшку, учился в одном из военно-морских училищ, поступив туда в пятнадцать лет). Но боюсь, что это пока преждевременно — замыслам нужно еще отстояться, драматургия должна обрасти словами. Гораздо проще мне говорить о сценарии, недавно законченном. Он уже ушел от меня, изменить что-либо я теперь не в силах, и можно попробовать взглянуть на это дело со стороны.

Съемки фильма «Единственная дорога» (совместного советско-югославского производства) близятся к концу. Недалек день, когда картина появится на наших экранах. А начиналась эта работа так же, как и «Белорусский вокзал» — со случая, с толчка извне. В югославских военных архивах есть деловой документ, и в нем поразительно емкая и точная фраза, самим строем своим совершенно не похожая на канцелярский стиль. «Они были храбрые люди, и все погибли в дальнейших боях». Речь шла о наших русских парнях. Подробнее мне об этом рассказал бывший партизан, а ныне югославский писатель Михаил Реновчевич.

Оказывается, в оккупированную Югославию, где вообще-то почти не было концлагерей (в партизанской стране это было бы все равно, что подлить масла в огонь), гитлеровцы привезли 300 советских военнопленных. В городе Бихач русских заставляли работать на фашистском военном объекте. Пленные установили связь с партизанами и в одночасье восстали. Почти все они, кроме нескольких десятков человек, были убиты. Спасшиеся партизанили — именно к ним и относились слова из этого документа.

Получив в руки такой материал, я загорелся и довольно быстро написал сценарий, который был принят к постановке. Но накануне своего отъезда из Югославии я встретился с режиссером Владимиром Павловичем. После недолгого разговора с ним я забрал назад эту киноповесть — и очень хорошо сделал. Теперь я понимаю, что в первом варианте явно пошел по пути наименьшего сопротивления.

Дело в том, что за прошедшие три десятилетия было столько написано и снято о войне, что довольно трудно стало не повторить своих предшественников по этой теме. Делать же кальки с предыдущих картин — это задача весьма неблагодарная. Эффект, если иметь в виду восприятие зрителей, будет не нейтральный — отрицательный. Фильмы о восстании советских военнопленных в концлагере создавались уже не раз. К тому же один из них, сравнительно недавний, «Далеко на Западе», никак не отнесешь к шедеврам. И снимать новый вариант старого сюжета не имело смысла.

Словом, я снова засел за работу. Два новых факта, о которых я узнал от разных товарищей в Югославии, навели меня на мысль свести их воедино. Во-первых, гитлеровцы имели обыкновение приковывать цепями к машине пленных шоферов при перевозке секретных документов гестапо. Во-вторых, через горы Югославии проходила автотрасса, по которой снабжались горючим фашистские войска, и партизаны вместе с диверсионными группами всеми силами стремились сорвать эти перевозки.

А что если представить себе колонну немецких бензовозов, которую ведут советские пленные шоферы, прикованные к рулевым механизмам? А югославские партизаны получили приказ уничтожить топливо, но хотят спасти при этом русских братьев?.. Задача моя сразу стала более сложной, но и более интересной.

Фабула и идея будущей картины приобрели куда больший вес и привлекательность. Как я выпутался из положения, в которое сам себя поставил, станет ясно, когда фильм встретится со зрителем, но мне самому решать эту задачу было интересно.

За письменным столом я долго и старательно разыгрывал эту партию за всех участников: партизан, пленных водителей и эсэсовцев, стремясь, чтобы действия каждой стороны были по-своему логичны. (Глупо изображать наших врагов людьми, напрочь лишенными признаков ума,— почему же тогда война эта была столь тяжелой?) Так вот, название французского фильма «Человек-оркестр» — помните, был такой — как нельзя лучше определяет смысл нашей профессии. Кинодраматургу перевоплощение, хотя бы в мыслях, нужно не меньше, чем режиссеру и актеру. Надо уметь представить в лицах, пусть на бумаге, всех своих персонажей, так, чтобы замысел обрастал плотью, чтобы появились живые и непохожие друг на друга образы.

Причем, если говорить серьезно, то мне первому, задолго до того, как сценарий попадет в руки к актерам, необходимо понять, осмыслить самые сложные и лично мне не знакомые порою движения души. Как объяснить в сценарии, откуда, например, люди познают науку ненависти — люди, до того воспитывавшиеся на протяжении десятилетий в доброте к человеку. А без понимания, как произошла в советском народе эта метаморфоза, нечего и браться за киноповесть о Великой Отечественной.

Два из моих сценариев о войне посвящены подросткам. Их было много на фронтах и флотах. Юнгами и разведчиками, сынами полков и связистами воевали они наравне со старшими. На Севере даже был пятнадцатилетний летчик-истребитель. Причем не надо путать их с пацанами, бегавшими от мамы на войну,— тех обыкновенно ссаживали с поезда на первой же станции. Нет, полувзрослые-полуребята в свои 14—16 лет дрались с фашистами не на жизнь, а на смерть. И никакого привкуса инфантильного романтизма тут не было, первый же бой ставил все на свои места, первая же бомбежка объясняла, что такое война.

Так вот, работая над картинами о детях и для них, я все больше убеждался, что не только ненависть в чистом виде двигала нашими бойцами, но и гигантская ответственность перед товарищами, перед семьями, перед Родиной. А стало быть, совершенно необязательно, может быть, даже и вовсе лишне показывать, как штык входит в тело врага. Ответственность — это такая нравственная категория, которую можно изобразить и без натурализма.

Лучшие, на мой взгляд, фильмы на эту тему, вне зависимости от масштабов повествования, сохраняли атмосферу человечности, доказывали, что и в огне выживает душа человеческая. Вспомните хотя бы «На войне как на войне» или «Хронику пикирующего бомбардировщика». Герои этих лент не поднимаются на котурны, хотя в фильмах хватает и пафоса и высоких чувств; не опускаются эти персонажи и до бытовщины, до портянок, как главного содержания их жизни, хотя в картинах этих достаточно чисто бытовых эпизодов. Эти юные парни не выглядят легкомысленными, а между тем любят шутку и розыгрыш, и, наверное, они никогда не привыкнут убивать, при том, что, повинуясь священному чувству ненависти, выполняя воинский свой долг, стремятся как можно эффективнее и быстрее уничтожать «живую силу противника».

Иногда приходится слышать, что тема войны чрезвычайно выигрышна для кинодраматургии. Есть, дескать, события, невыдуманное напряжение в отношениях, накал страстей. Мне это рассуждение представляется типичным для холодных ремесленников, людей, равнодушных к своему делу. О войне писать вовсе не легче, чем о мирной жизни, а во сто крат труднее. Если на то пошло, и в наши дни недолго искать острые чувства и яркие свершения — поезжайте на любую крупную стройку, например, и попробуйте разобраться в происходящем там, но только не методом кавалерийского наскока.

О войне писать и снимать совсем не просто — слишком много слез и крови стоила она нам. Зритель не простит нам, кинемато-

графистам, никакого вранья в таком разговоре. Здесь не пройдет никакая «достройка»— здесь все должно быть абсолютно реальным и достоверным.

Кстати, если говорить об этом не в переносном, а в прямом смысле, то есть тут, бесспорно, и проблемы, давно ожидающие своего разрешения.

Все сложнее и сложнее становится работать над фильмами о Великой Отечественной по той лишь простой причине, что исчезает военная техника того времени, утрачиваются вещные приметы времени. Так, после съемок «Юнги Северного флота» был разрезан и пущен на металлолом последний, кажется, торпедный катер тех лет. Для военных нужд он, конечно, уже не годился, а для кино сошел бы. Жаль его, по-человечески как-то жаль, ведь это не просто железный лом.

Исчезли знаменитые форты «Красная горка» и «Серая лошадь». Нет танков «КВ», не существуют самолеты тех лет — все это я утверждаю со слов военных консультантов, с которыми не раз говорил на эту тему. Не все и не всегда можно делать из фанеры — бутафория вообще противопоказана кино, а уж в фильмах на эту всем близкую тему и вовсе нетерпима. Не случайно зритель именно военных фильмов так придирчив, так скрупулезно внимателен к деталям, так горячо и взволнованно в своих письмах требует точности во всем.

Необходимо начать в государственном масштабе борьбу за сбережение реликвий эпохи войны. Они понадобятся — и не только для кинематографии и телевидения, но и для музеев, памятников ушедшей войны. Для патриотического воспитания подрастающих поколений, говоря в широком смысле.

Есть и еще одна проблема, гораздо проще решаемая. Без помощи военных консультантов, видных военачальников и знатоков истории Великой Отечественной войны сегодня не обходится ни одна съемочная группа, работающая над военной темой. И вполне справедливо, что специалистам принадлежит право «вето» в случаях, когда они сталкиваются с явной неточностью. Но почему же наших помощников и советчиков подключают к делу лишь на том этапе, когда производство уже началось и «пущены часы»? Переделки в последний момент, кое-как, впопыхах не улучшают конечного результата. Зачастую драматургическая ткань рвется, события теряют последовательность и смысл. Не проще ли прикреплять консультантов на стадии работы над сценарием?

Все это, может быть, и частности, но разговора они заслуживают. В конце концов речь идет о том, чтобы творения кинематографистов, посвященные самой главной, самой дорогой всем нам теме, поднимались на высоту подлинности, достоверности, правды. Фильмы о Великой Отечественной войне должны быть достойны тех, кто их смотрит. Не знаю, как для иных моих коллег, а для меня невыносимо видеть, когда зрители криво ухмыляются над оплошностями и банальностями, над откровенной «липой» и фальшью.

В канун тридцатилетия Победы на экранах обязательно появятся новые картины-воспоминания. Пусть же картины эти ведут себя, как старые солдаты, пришедшие домой с фронта. Пусть говорят о войне словами скупыми и многократно взвешенными. И пусть молодые поверят им так же, как верили мы своим отцам.

Игорь Грабовский

Долг живых

Только что мы с режиссером Владимиром Шевченко закончили полнометражную картину «Огненный путь». Фильм посвящен 30-летию освобождения Украины от немецко-фашистских захватчиков и рассказывает о пути освобождения, который начался под Москвой, пролег через основные вехи и битвы Великой Отечественной войны — Сталинград, Курскую дугу, Новороссийск.

Давно начался и наш путь к этому фильму. У меня — когда я снимал картину о военных

«Огненный путь»

летчиках — «Крылья Победы», у Шевченко — в работе над картиной «Битва за Киев». Разумеется, пришлось основательно проштудировать шеститомную историю Великой Отечественной войны, множество томов воспоминаний крупных военачальников, документов, публицистики военных лет. И все-таки думается, что не только история и бесценные кадры хроники, не только сознание ответственности и желание хоть в малой мере воссоздать на экране великий подвиг народа руководили мной и помогали мне в этой работе. Было еще что-то глубоко личное, подчас даже не всегда осознанное, но иногда дававшее как раз самый главный эмоциональный толчок...

Мне скоро сорок лет, и я не мог участвовать в войне как солдат. Но война коснулась меня и моей семьи, как и всего народа. Мы жили в маленьком городке Могилев-Подольске Винницкой области, и для нас война началась в первый же день взрывами бомб и желтым дымом горящих хлебов. Я помню дорогу, по которой бесконечным потоком шли беженцы, и зловещую «карусель» фашистских самолетов — они пролетали низко над нами — девятка, вторая, третья, а потом возвращались по трое и на бреющем расстреливали людей. Мне кажется, я до сих пор чувствую бензинное дыхание «мессершмидтов». В прошлом году я побывал в родных местах и увидел старую липу, укрывшую нас однажды от пуль, огненным дождем падавших на землю.

Наверное, не стоит проводить прямую от этих пусть горестных, но детских впечатлений к сегодняшнему дню и к моей работе над картиной о войне. И все же когда я думаю о Сталинграде, о битве на Волге, то вспоминаю не кадры хроники, не фотографии, не строки, написанные участниками сражений и писателями, а черное от самолетов небо над моим городом и руины Сталинграда, которые я видел сам...

У каждого из нас свой счет к войне. И только помня об этом, чувствуя это, можно браться за высокую и почетную задачу — пытаться показать портрет народа, народа-воина, народа-победителя. Я считаю, что для достижения этой цели существует единственно возможный путь — правда. Правда войны. Не только мы, но и будущие поколения будут еще и еще раз с волнением и трепетом всматриваться в кадры военной хроники, воссоздающие судьбу народа. Для нас все это свято, и каждый отдельный кадр — это строка в летописи нашей истории, нашей Победы. Вот почему в нашей картине мы пытались достичь не только широты обзора, показать не только гигантский масштаб военных операций, стра-

тегию войны, но и эпизоды великого мужества — обошедшую весь мир и ставшую символом фотографию «Коммунисты, вперед!», и подвиг солдата Сухова, который, будучи раненым, полз на врага, головой толкая мину, и еще десятки эпизодов из жизни отдельных людей, которые и составляют жизнь народа. Мне хотелось, чтобы главная мысль фильма была выражена в этом образе народа, который до конца осознал, что он защищает. Мне хотелось также, чтобы мои сверстники и люди, вообще не знавшие войны, увидели воочию, как все изменилось на огненном пути освобождения. То, о чем мечтали солдаты в окопах, стало сегодняшним днем. Выросли на траншеях и блиндажах белые города. Колосятся нивы на минных полях. На месте жарких схваток возвышаются домны, заводы, школы, и второй Днепрогэс поднимается у исторической плотины. Все это есть в нашей картине, как есть и сожженные села, разрушенные города, кадры жестоких боев, фотографии и кинодокументы фашистских злодеяний. Мы не можем, не имеем права забывать, что погиб каждый шестой житель нашей республики, что наши дома, поля, шахты стали могилами, домны — крематориями, что с Украины вывозили в рейх все, что могли — национальные ценности, хлеб, скот, рабочую силу. Даже фруктовые деревья, даже чернозем. Мы не должны забывать, что фашисты поставили своей целью уничтожить нашу культуру, нашу историю... В нашей картине есть руины Успенского собора XI века в Киевской Лавре, пережившего нашествие Батыя, но не пережившего нашествие вандалов XX века. Есть горы книг в грязи, на земле — библиотека Академии наук Украины была зимой сорок второго объявлена оккупантами не больше, не меньше — топливной базой для высших офицеров...

Параллельный монтаж жестокой правды войны и правды сегодняшнего дня показался нам лучшим способом решения темы. Тема войны в современном документальном кинематографе, на мой взгляд, должна решаться иначе, чем тридцать и даже двадцать лет назад, и, конечно, не так, как решалась она в дни сражений. Тогда мастера-кинематографисты были непосредственными участниками событий, на них лежала та же ответственность, что и на солдатах, и главная задача всех произведений, начиная от фронтовых листовок, заключалась в том, чтобы зажечь в людях ненависть к врагу и стремление победить, разоблачить миф о непобедимости германской армии, показать звериный облик «нибелунгов XX века». Сегодня, через 30 лет после Победы, наша задача качественно изменилась.

Нам необходимо осмыслить природу всенародного подвига, протянуть мост между войной и сегодняшним днем, показать, как завоевывалась Победа. Сегодня мы работаем на историю.

Я убежден, что мы обязаны показать, как с каждым новым поколением, с каждым новым мирным годом возрастает общечеловеческая ценность нашей Победы, за которую советский народ заплатил неисчислимыми страданиями и двадцатью миллионами жизней. Мы должны показать, как в великих муках и великих битвах закалялось братство наших народов, их любовь к общей социалистической Родине, их верность партии и ленинским идеалам. Вот почему звучат в нашем фильме имена тех, кто освобождал первые метры украинской земли — село Пивнивку Ворошиловградской области,— имена бойцов из роты лейтенанта Баженова — Разгуляев, Кривошлык, Чаурели, Карапетян, Нагнибеда, Насреддинов. Вот почему мы видим на экране холм Славы на общей площади двух городков — русского Черткова и украинского Мелового, который увековечил тысячу шестьдесят шесть имен советских солдат, а на месте боя — памятник со словами: «Здесь началось освобождение Советской Украины от немецко-фашистских захватчиков».

Нет нужды подробно рассказывать о картине. Мы пытались взглянуть на правду войны и правду мира сегодняшними глазами, пытались раскрыть мысль о том, как с каждым годом, отдаляющим нас от Победы, растет наш долг, долг живых перед павшими.

Киев

Екатерина Васильева

Помнить и любить

Свое участие в фильме «О тех, кого помню и люблю» я всегда буду вспоминать как о счастье. Это фильм о войне, о женщинах на войне, об их героической и трагической судьбе. Можно по-разному относиться к этому фильму, но сейчас не об этом, не о его достоинствах или недостатках, а просто о теме, о прикосновении к ней.

Война — боль и память всей страны, каждой семьи, каждого человека — пусть он даже не участвовал в ней впрямую. Прошло тридцать лет, но кажется, это было совсем недавно, и мы, современное послевоенное поколение, до сих пор ощущаем ее дыхание: мой отец был на войне, моя мама, совсем молоденькой девушкой, служила в зенитных войсках. Мы все выросли в атмосфере непрерывного воспоминания о минувшей войне.

Пожалуй, только теперь, повзрослев, понимаешь, какое влияние оказали на твое мировоззрение книги, фильмы, спектакли, документы, пожелтевшие семейные фотографии, просто рассказы близких о том времени. Можно сказать, что буквально с молоком матери вошла в нас эта тема. Поэтому, мне думается, так естествен долг каждого из нас, и особенно долг людей творческих профессий, внести свою лепту в память о тех, кто выстоял, кто победил, кто отдал жизнь за Родину.

Вспоминаю, с каким волнением относилась вся съемочная группа и мы, актеры, к этой работе. Уже сами мысли и чувства, которые неизбежно возникают, когда прикасаешься к военной теме, когда посвящаешь ей какой-то отрезок своей жизни — а каждый фильм это существенный этап в жизни актера,— выводят тебя из ряда обыденного, возвышают, облагораживают душу, заставляют задаваться неведомыми раньше вопросами: а как бы ты сама? смогла бы так, как твоя героиня? выдержала бы? не струсила? не побоялась бы физических страданий? смогла бы достойно встретить смерть? То есть остро возникало знакомое всем актерам чувство соприкосновения, единения с высоким душевным строем героя — и это счастливое ощущение!

И хотя играешь трагедию, но, как это ни парадоксально звучит, потом, в зале, когда видишь и слышишь, как молчат, плачут, верят тебе зрители, испытываешь настоящее счастье. И гордость за профессию, которая позволила тебе внести что-то свое в святую память о войне, о победе.

Почему еще, как мне кажется, трудно отыскать серьезную актрису, актера, которые не мечтали бы сыграть в серьезном фильме на военную тему? Такой фильм для актера — это всегда проверка твоих профессиональных сил, твоей способности передать крайне обостренное физическое и, самое главное, психологическое состояние героя. К сожалению, в большинстве сценариев, с которыми приходится встречаться, роли наших современников редко дают повод для воплощения сложной, неоднозначной внутренней жизни человека. А ведь ему, несмотря на то, что живет он в мирное и счастливое время, приходится так же, как это было испокон веку, решать извечные вопросы жизни и смерти, добра и зла, любви и чести, изучать себя, воспитывать, готовить к испытаниям. В каждом из нас постоянно идет своя война, своя борьба — со своими несовершенствами, за воспитание в себе моральных устоев, присущих нашему обществу, нравственных, гражданственных... Да, к сожалению, роли, написанные с пристальным вниманием к человеческой психологии, к ее сложности — редкость в кинематографе. Или, может быть, это я такая невезучая — мечтаю о таких ролях, а мне их не предлагают.

Мне кажется, что все больше появляется у нас актеров, обладающих талантом создавать сложную внутреннюю структуру человеческой жизни. Актеров таких много, только известная прямолинейность предлагаемых им ролей обедняет их палитру, огрубляет ее, губительно сказывается на их профессиональных качествах — такие роли не требуют владения мастерством, творческие ресурсы актера не развиваются, вырабатываются штампы...

«О тех, кого помню и люблю». Зина — Е. Васильева, Васильев — В. Золотухин

В военных же фильмах актер, как правило, имеет возможность сыграть своего героя в момент наивысшего психологического напряжения. Такой фильм предлагает актеру и высокую патетику и истинную героику, предлагает материал, в котором заложен комплекс самых сложных и, главное, сконцентрированных до крайности чувств и проявлений. Сценарий Б. Метальникова в этом смысле оказался для всех нас очень счастливым — это был по-настоящему талантливый, драматургически насыщенный материал, который всех нас глубоко взволновал. Проверка для актера — серьезнейшая. И ответственность его за этот свой труд огромна — здесь нельзя сфальшивить, солгать, нельзя спрятаться за формальное мастерство. Надо играть кровью. Иначе тебе не поверят, а тогда грош тебе цена. Война ведь у всех на памяти — если сами не испытали, то читали, видели хронику, видели, наконец, фильмы о войне — фильмы, вошедшие в классику.

Фильмы эти оказывают огромное влияние на формирование новых поколений. Мне сейчас трудно найти точные слова, чтобы передать, определить точно то место, которое заняли в моей человеческой и актерской судьбе такие незабываемые ленты, как «Молодая гвардия» С. Герасимова, «Летят журавли» М. Калатозова, «Иваново детство» А. Тарковского, «Дом, в котором я живу» Л. Кулиджанова и Я. Сегеля, «Вступление» И. Таланкина, «Мир входящему» А. Алова и В. Наумова, «Я родом из детства» В. Турова, «Верность» П. Тодоровского, «Живые и мертвые» А. Столпера, картины о войне А. Вайды...

К великому моему сожалению, фильм «О тех, кого помню и люблю» — единственная пока моя встреча с военной темой. Очень хотелось бы повторить, вновь испытать то радостное состояние, которое дала мне эта работа — ведь тема эта неисчерпаема. Сейчас я снимаюсь в нескольких картинах, но все они не имеют отношения к войне. А вот в театре с нетерпением жду начала репетиций трагической повести М. Рощина о войне «Эшелон», которую Московский Художественный театр готовит к 30-летию победы. Из шестнадцати женских ролей этой пьесы мечтаю сыграть любую. Если все сложится хорошо, 9 мая 1975 года будет тройным праздником в моем доме: праздником великой победы нашего народа, премьерой спектакля и днем рождения моего сына — он родился вскоре после окончания съемок фильма «О тех, кого помню и люблю», в День Победы 9 мая.

Виктор Трегубович

Чем дальше, тем дороже

Я не видел, как рвутся снаряды, как рушатся дома, как умирают солдаты. И все же, вспоминая детство, я вспоминаю войну. Фронт был далеко от глухой сибирской деревушки, где я рос, но война постоянно была рядом.

Я помню, как уходили из родной деревни на фронт молодые ребята, как плакали матери, как мы провожали новобранцев далеко за околицу...

Я помню, как смотрела моя мать на почтальоншу, подходившую к нашему дому. Что несет она? Весточку о здравии или смерти?

У тыловых мальчишек представление о том, что такое война, складывалось не сразу. Я знал, что там стреляют, бомбят, все грохочет и горит, солдаты бегают в атаку, короче говоря, на войне воюют. Но вот вспоминаю случай, который очень сильно меня озадачил и удивил и существенно дополнил мое представление о войне и о человеке на войне.

Рядом с нами жила пожилая (или, может быть, мне тогда казалось, что пожилая) женщина Агриппина Астахова. В деревне ее называли по-своему — Хрипкой, а иногда просто — Сергеихой, потому что мужа ее звали Сергеем. Письма от воевавших двух сыновей и мужа она носила читать мне. Хотя я учился только в первом классе, она предпочитала слушать, как читаю я, потому, как считала она, у меня получалось душевно.

И вот однажды она принесла толстый треугольник и попросила прочитать, что пишет ее старик. Уселась поудобнее и приготовилась слушать длинное письмо. Она была уже там, около своего Сергея.

— «Здравствуй, Хрипка, моя дорогая! Я жив и здоров. Здравствуй, Хрипка, моя дорогая! Я жив и здоров. Здравствуй, Хрипка...»

И так все четыре листа, все письмо до конца. Я ничего не понимал, но читал честно, читал, как написано. А Хрипка не прерывала меня, слушала. Когда я закончил читать, она облегченно вздохнула:

— Ну, слава богу! Жив и здоров.

— А чего письмо такое? — спросил я.

— Так мой же неграмотный. Как прочитать или написать — просит кого-нито... Вот ктой-то и созорничал.

Озорство, сознаться, глупое. Но я запомнил этот случай потому, что впервые тогда понял, что на войне не только стреляют и бегают в атаку...

Да, на войне люди четыре года оставались людьми. Пили и ели, радовались и страдали, грустили и веселились, любили и ревновали. И, конечно же, воевали, били врага и умирали сами. Одетые в одинаковую форму, подчиненные одному воинскому уставу, объединенные общей святой идеей, люди были, тем не менее, индивидуальны. Каждый по-своему неповторим. Во всем.

Наверное, именно поэтому особенно горько становится от понятия «Безымянный солдат». Может, поэтому, просматривая кадры военной кинохроники, всегда хочется подольше посмотреть на лица солдат, узнать, кто они, откуда, что они думали, какие они, эти люди, что с ними сталось потом. Мне кажется, на эти лица можно смотреть бесконечно. И лично мне в военной хронике всегда не хватает кадров, которые показали бы солдата в перерыве между боями. Просто отдыхающего, рассказывающего, слушающего, обедающего, просто о чем-нибудь думающего...

Этот интерес к человеку на войне — не к воину вообще, а к конкретному человеку,— мне кажется, тем больше растет, чем дальше мы уходим от победного сорок пятого. Наверное, поэтому все меньше остается безымянных могил, люди серьезно и подолгу ищут и устанавливают, кто именно погиб, защищая или освобождая их город, село, кто именно не покинул горящий самолет, подбитый в неравном воздушном бою, который им случилось видеть когда-то...

Показать не просто войну, а человека на войне, не просто рассказать о подвиге, а попытаться исследовать истоки подвига —

«На войне как на войне»
Малешкин — М. Кононов

вот такую задачу мы ставили перед собой, когда в свое время начинали работу над фильмом «На войне как на войне». И решать эту задачу мы старались соответствующими средствами — хотели неторопливо, подробно рассказать о людях, внимательно рассмотреть их характеры, привычки и особенности, проследить за поведением этих людей в разных обстоятельствах. И в моменты высшего проявления человеческого духа и просто — в суровом фронтовом быту. Нам хотелось, чтобы наши герои были живыми людьми со всеми их достоинствами и недостатками, силой и слабостью. Чтобы зрители их приняли не только разумом, а и сердцем приняли, полюбили и безгранично поверили им. Нам этого хотелось искренне и откровенно. Мы понимали, что это не единственный путь решения темы. Но мы выбрали такой — личностное восприятие тоже не последнее дело...

У Юлиуса Фучика есть прекрасные слова о героизме, о том, что герой — это тот, кто в нужный момент делает нужное для страны дело. Рассказать о солдатах, которые делают нужное для страны дело, рассказать без излишнего пафоса, просто и достоверно — вот это, мы считали, и будет правдой о войне.

И еще нам хотелось показать большое через малое — рассказать о войне, показывая три дня жизни экипажа самоходной артиллерийской установки. Всего три дня и четыре человека. Четыре разных характера, возраста, темперамента, интеллекта, вкуса. Очень разные люди объединены одной главной целью, организованы в одну ячейку-экипаж. Привычные атрибуты войны должны были отойти на второй план, и главной задачей становилось: проследить, как рождается общность людей, как вырабатывается система отношений, как по-разному эти солдаты приходят к единому, к тому моменту, когда они совершают подвиг...

Я мечтаю сделать еще один фильм о войне. Только о другом времени войны, о самом начале: июнь-июль сорок первого года. Ведь именно тогда, в то горестное и героическое время каждый почувствовал себя лично ответственным за судьбу Родины. И подвиг этого времени измеряется особой мерой, и печаль о погибших в это время — особо горькая печаль. Действительно, пронзительно грустно думать, что, умирая, люди не представляли, когда и какая придет победа. Они просто верили в нее и сделали все, чтобы она пришла.

Сегодняшним нашим мирным днем мы обя-

заны поколению, вынесшему на своих плечах испытания Великой Отечественной.

И долг наш перед ними, выстоявшими и победившими, перед живыми и павшими, вечен.

И военная тема в искусстве вечна и неисчерпаема...

Рассказывая о Хрипке Астаховой, нашей деревенской соседке, которой я читал письмо с фронта, я забыл сказать, что она жива и здорова. Доживает свой век одна. Своего Сергея она с фронта не дождалась. Не вернулись и сыновья ее. Они оба погибли в боях за Варшаву.

Ленинград

Александр Столпер

Спрессованное время истории

Первая встреча твоей новой работы с публикой — трудный и волнующий момент для каждого кинематографиста. И кажется, должно быть очень обидно, когда буквально через несколько минут после просмотра зрители словно забывают о только что увиденной картине. Говорят не о ней, а о том, что за ней стоит — о жизненном материале, который в картине отразился. Но это не огорчает, а даже наоборот — приносит глубокое удовлетворение.

В моей жизни так случалось не раз. Было это на просмотрах снятых мною фильмов о войне. Вставали с мест солдаты, а спустя десятилетия — седые ветераны и говорили: «Да. Помню это. Помню и другое. Так было...» И вспоминали фронтовые бои, атаки, товарищей-героев, а я сидел и думал: значит, получилось, значит, правда — если людей задело за живое.

И сегодня я испытываю искреннюю радость и гордость за наше искусство, когда именно так говорят зрители о фильмах молодых художников — тех, для кого война уже достояние истории. Ведь это еще одно доказательство жизненности лучших традиций советского кино, непрерывной преемственности поколений в нашем искусстве. Эстафету старшего поколения мастеров кинематографа успешно несет поколение новое. От него мы вправе ждать новых художественных открытий в неисчерпаемой теме Великой Отечественной войны.

Думая о том, какими путями шли мы в развитии, в осмыслении этой одной из самых дорогих всем нам тем, я возвращаюсь памятью к самому началу. К годам войны.

В 1942 году я закончил экранизацию пьесы Константина Симонова «Парень из нашего города». Фильм этот не стал дословным переводом драматургического произведения на язык кинематографа. И прежде всего потому, что хотя пьеса эта и была полна тревожных предчувствий, даже в некоторой степени была предвидением, все же реальность первых месяцев войны требовала иного экранного эквивалента.

«Парень из нашего города» стал первой полнометражной художественной кинолентой о Великой Отечественной. Снимался фильм в Алма-Ате, где осенью 41-го была организована объединенная киностудия, на которой работали московские и ленинградские кинематографисты. Город этот жил относительно мирной жизнью, не было даже затемнения. Для съемок эпизодов танковых боев, в которых участвовал главный герой картины Сергей Луконин (его играл Николай Крючков), не нашлось ни одной боевой бронемашины. Но то обстоятельство, что вблизи от нас не грохотали снаряды и не свистели пули, не настраивало на спокойный лад. Всеми мыслями мы были на фронте, думали только о том, как помочь сражающемуся народу. Каждого из нас одинаково волновала степень нашего личного участия в войне.

Как известно, кинематограф искусство коллективное. Съемочная группа подобна воинскому подразделению, перед которым командование или сам ход боя ставит одну задачу на всех. И все же этот социальный организм

состоит из отдельных личностей. Во всяком марш-броске кто-то несет и свою винтовку и винтовку товарища, а кто-то ковыляет в конце колонны, жалуясь на стертую ногу.

Но бывают моменты, когда вся рота, движимая единым порывом, поднимается из окопов и неудержимо идет в атаку. Нет тогда ни опытного бойца, ни хлипкого очкарика, а есть крепкий мужской кулак, стиснутый в ярости и гневе. Удивительно точно поется об этом в песне из фильма «Белорусский вокзал»: «Нам нужна одна победа, одна на всех — мы за ценой не постоим».

Вот так в те дни работники кино, оставшиеся в тылу и воевавшие на съемочных площадках, отдавали своему делу все силы. Режиссеры и осветители, актеры и декораторы, операторы и гримеры работали поистине самоотверженно, выполняя свой долг перед страной, перед народом.

Помню такой случай. Чтобы снять эпизод побега Луконина из плена, мы построили по эскизам художника Иосифа Шпинеля на окраине Алма-Аты типичную испанскую улочку. Там — по сценарию — Луконин должен был попасть под артналет. Пиротехники разработали четкую партитуру взрывов — так, чтобы для героя была опасность, а для актера — нет. Но когда камера уже снимала, оказалось, что кто-то перепутал провода и контакты электровзрывателей. Крючков — Луконин пробирался вдоль стен, и тут ка-ак грохнет буквально в двух метрах от него. Потом еще раз...

Я уже хотел остановить съемку, но актер с ловкостью бывалого солдата увернулся от первых разрывов и продолжал лавировать в клубах дыма между обломками досок. Сцена обрела особое напряжение. В перерыве Крючков подошел и сказал с возмущением: «Что же вы, ребята, делаете? Так же убить можно!» «А почему ты не ушел с площадки?»— спросил я. «Луконин бы не ушел»,— улыбнулся он.

Я снимал картины о людях, владевших разными родами оружия: о летчиках, танкистах, пехотинцах, артиллеристах. Но единственное оружие, которым владею сам — кинокамера. Убежден, что оружие это обладает особой мощью, что кинообъектив может и должен быть приравнен к штыку, и я рад, что, судя по сегодняшним выступлениям, это хорошо понимают молодые.

В годы войны наше искусство вместе со всей страной сражалось за победу. И морально-политическое единство советского народа, которое помогло стране выстоять и повергнуть врага в прах, выковывалось при активнейшем участии нашего кинематографа. Мы делали все, что могли и умели, чтобы фильмы воспитывали в людях героизм и верность Родине, звали солдат в атаку. Каждый метр кинопленки обязан был «выстрелить».

Помню, как Борис Блинов (он стал чрезвычайно популярен после выхода на экраны «Чапаева», где снялся в роли Фурманова) сыграл один из эпизодов в фильме «Жди меня». В этой картине он создал образ главного героя — летчика Николая Ермолова. Пилот должен был выпрыгнуть из горящей машины, которая вот-вот уже взорвется, и отбежать на безопасное расстояние. Самолет был настоящий, хотя и списанный за непригодность к воздушным боям. И вот самолет подожгли, я скомандовал: «Внимание! Мотор!», Блинов показался в металлической двери. И вдруг — зацепился за что-то парашютом и застрял. Мы замерли в ужасе. Сейчас рванет. Бежать к нему уже поздно... Но в последнюю секунду актер сумел освободиться и за мгновение до взрыва успел упасть за ближний бугорок. «Что случилось, Боря?!» — кинулись мы к нему, когда опасность уже миновала. «Да ничего. Я так специально сделал. Сильнее получится».

Этот случай сходен с предыдущим, но не подумайте, что нарушение правил техники безопасности было для нас тогда нормой. Бессмысленный риск и смелость — две совершенно разные вещи. Я вспомнил об этих происшествиях для того, чтобы стало понятнее, с какой страстью и рвением делали мы в то время картины о войне. Меньше всего думая о себе, стараясь снять фильм как можно правдивее, с максимальной степенью достоверности.

К. Симонов и А. Столпер. 1943 год
Фото А. Орловой

«Жди меня» — это был мой второй фильм, снятый в годы Великой Отечественной. Фильм о надежной мужской дружбе и верной женской любви — о чувствах, необыкновенно ценимых именно в дни тяжких испытаний. Не случайно стихотворение Симонова «Жди меня» чуть ли не за день облетело всю страну. Его переписывали и хранили в карманах гимнастерок рядом с фотографией любимой. Тысячи писем с фронта в тыл начинались строками: «Жди меня, и я вернусь, только очень жди...»

Снимать картину было трудно, потому что это был едва ли не уникальный случай экранизации стихотворения. Правда, небольшое поэтическое произведение вместило в себя содержание, достойное толстого романа. Мне вообще очень близка поэтика Симонова, его умение скупо и просто говорить о самом важном, его талант создавать сплав чувств и размышлений, «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет». И в работе над фильмом я старался сохранить эту особенность его писательского дара.

На долю картины «Жди меня» выпал успех, она стала популярной у зрителей. В большой мере отношу это за счет исполнителей главных ролей: Валентины Серовой, Нины Зорской, Бориса Блинова, Михаила Названова, Льва Свердлина, сумевших показать зрителям пример немеркнущей веры в силу человеческого чувства.

Третьей работой тех лет о войне стал фильм «Дни и ночи» по одноименной повести К. Симонова. Теперь я, конечно, яснее вижу достоинства и недостатки этой картины, понимаю, что не все в ней состоялось. Но дорога она мне ничуть не меньше, чем фильмы более удачные. Я довольно долго готовился к съемкам этой ленты. И тогда несколько раз побывал вместе с Константином Михайловичем на фронте, в районе только что прорванной нашими войсками линии Маннергейма.

Там я не только увидел своими глазами, как люди воюют за Родину, там я, мне кажется, понял по-настоящему, что такое война. Впечатления от поездки произвели во мне настоящий переворот! На всю жизнь я стал приверженцем военной темы в кинематографе.

Там же я увидел, что мой давний друг, превосходный писатель Константин Симонов — храбрый человек. Очень храбрый. Многое из того, что случалось с ним на фронте, Симонов описал в своих романах и дневниках. Так что я не рискую рассказывать вещи, о которых он счел нужным умолчать. Скажу, однако, что я видел, как Симонов, соблюдая разумную осторожность, тем не менее не

кланялся пулям. И мне было очень приятно замечать, с каким уважением относятся к нему бойцы и командиры, иные из которых и не читали, наверное, его книг. Они признавали в нем равного по смелости...

Картина «Дни и ночи» была первой попыткой воссоздать на экране Сталинградскую битву. Очевидно, неточности фильма проистекали как раз из того, что я взялся за работу, не успев во всей глубине осмыслить это гигантское событие, поворотный пункт в истории Отечественной войны. Натурные съемки мы вели в недавно еще освобожденном городе, где не было тогда ни одного целого здания, где каждая стена была густо усеяна железными «семенами», где не успели даже раскопать в подвалах тела убитых. Меня с головой захлестнули сиюминутные впечатления, «живая натура». Недостало той временной дистанции, которая бы помогла прийти к более широким обобщениям, в полной мере позволила бы ощутить и передать масштаб происшедшего.

Когда «Дни и ночи» вышли в прокат, уже отгремел, отсмеялся, отплакал великий праздник — День Победы. Возрождались разрушенные города и села, заживали у фронтовиков боевые раны, подрастали дети, никогда не видевшие войны... А я по-прежнему изо дня в день смотрел на зловеще ползущие танки, слышал орудийные раскаты, ощущал запах гари. После мая 45-го я снял «Повесть о настоящем человеке», «Наше сердце», «Далеко от Москвы», «Трудное счастье», «Живые и мертвые» (две серии), «Возмездие» (две серии) — восемь картин о войне!

Почему я сосредоточил свои усилия именно на этом материале? Чем так привлекла меня военная тема? Попробую объяснить, хотя вкратце об этом вроде бы и не скажешь, ведь это разговор о всей моей творческой судьбе.

Во-первых, эта тема дает возможность раскрыть с экрана самые сильные черты советского характера: высокий, унаследованный от отцов и дедов, воспитанный социалистической эпохой патриотизм; чувство товарищества, способное подвигнуть человека на прекрасные и даже героические поступки; гордость, идущую от внутреннего достоинства человека, а не от преувеличенной оценки собственной персоны; удивительное терпение и выдержку, позволяющие вынести любые невзгоды; отвагу, мужество и многое, многое другое.

Во-вторых, военная тема — я в этом полностью согласен и с В. Трушиным и с С. Никоненко — близка самой природе киноискусства. Здесь время сжато, спрессовано до предела. Здесь в считанные минуты могут развернуться события гигантского масштаба, которые потребуют от человека очень многого и тем самым выявят его сущность, обнажат человеческую личность. Люди раскрываются в поступках, и никакой туман загадочных речей не скроет истины.

Наконец, в третьих — и главное. Слишком дорого обошлась нам эта война, которая принесла великое горе почти в каждую советскую семью, чтобы мы могли легко забыть ее, вычеркнуть из памяти, как страшный сон. Если хотите, память о войне — одна из главных гарантий, что не разразится над планетой третья мировая, угрожающая жизни нашей, наших детей и внуков, тому огромному и светлому зданию нашего социалистического общества, которое потом и кровью возводили мы на протяжении этих десятилетий. И святая задача кинематографа не дать остыть этой памяти у тех, кто знал войну, и воочию показать ее поколениям, не испытавшим дней тяжких и горьких, великих и героических.

Если же говорить об эстетике, которой подчинены мои фильмы, о художественных принципах, которые я, в меру своих сил, стараюсь утверждать, то, прежде всего, я никогда не поддавался тем модным веяниям, что нашли наиболее кульминационное выражение в терминах «антигерой», «дедраматизация». Для меня события на экране обязаны развиваться по законам не арифметической, а геометрической прогрессии, стремительно и бурно. Я стою на том, что крупное кинопроизведение возможно тогда, когда в центре — яркая личность положительного героя, человека, достойного быть примером.

Более всего это получилось, как мне пред-

ставляется, в этапной для меня картине «Живые и мертвые». Если кратко сформулировать главную мысль фильма, то она прозвучит примерно так. Победа была завоевана нашим народом еще в июле и августе 41-го. Каждую пядь захваченной земли враги принуждены были обильно поливать кровью, даром им не доставалось ничего. Мне хотелось показать, что каждая личная победа человека, защищавшего отчий дом, слагалась в общую Большую Победу. Помните встречу генерала Серпилина (его играл Анатолий Папанов) со старшиной-артиллеристом (Виктор Авдюшко), который вместе с пятью солдатами тысячу верст тащил на себе пушку. Или командира танкового полка (Олег Ефремов), который на вопрос, как его фамилия, ответил весело и гордо: «У меня фамилия хорошая — Иванов! На моей фамилии вся Россия держится!»? Вот об этих героических людях, отстоявших от врага Россию, разгромивших его, делал я фильм «Живые и мертвые».

По произведениям Константина Симонова я снял уже восемь фильмов. К тому, что я уже говорил о писательских качествах Симонова, должен добавить еще вот что. Меня необыкновенно привлекает оптимизм, пронизывающий его книги. Даже в «Живых и мертвых», повествующих о днях отступления, писатель сумел всем ходом своего повествования утвердить веру в счастливое будущее, веру в Победу. Работая над картиной, я стремился передать жизнеутверждающий дух романа. Надо сказать, что мне представляется неверной манера иных авторов киноэкранизаций противоречить литературной первооснове. Если ты не согласен с писателем, так не берись за его книгу. А если взялся перекладывать известный, талантливый роман для кино,— делай, что хочешь, но только сохраняй верность главной мысли писателя.

Не надо бояться думать «в унисон» с писателем. У литературы и кинематографа настолько разные возможности, что режиссеру остается более чем достаточный простор для самостоятельного мышления. Я считаю даже, что содружество, глубокое истинное взаимопонимание, творческий контакт постановщика фильма и автора книги — это залог успеха будущей картины. Разумеется, при наличии прочих необходимых условий для этой работы — я вижу три таких условия: талант, знание предмета и неравнодушие к теме.

За примерами недалеко ходить. В киноискусстве, посвященном теме Великой Отечественной войны, явились в последнее время два свершения, как нельзя полнее подтверждающие эту мысль. Я имею в виду, конечно, киноэпопею «Освобождение» Ю. Бондарева, О. Курганова и Ю. Озерова и картину С. Ростоцкого по повести Б. Васильева «А зори здесь тихие...».

Фильмы эти очень отличаются друг от друга и по характеру повествования, и по стилистике, и по масштабу изображения событий. В самом деле, в одном случае экранное воплощение обретают стратегические замыслы полководцев, мы видим движения грандиозных человеческих масс, сражения, в которых без помощи кино нам ни за что не разглядеть бы глаза солдата, поднимающегося из окопа. И это правда: война шла не только в штыковых атаках, но и в столкновениях стрелок на штабных картах. В другом же случае линия фронта проходит через сердца молоденьких девушек и их командира старшины Васкова — картина рассказывает о том, как выковывались в советских людях мужество, отвага, воля к победе, без которых расчеты военачальников оказались бы неосуществимыми. И это тоже — правда; я от начала до конца поверил истории о неравном бое, принятом в глухом лесу юными зенитчицами.

Столь непохожие, эти кинопроизведения в равной мере демонстрируют доподлинное знание войны их создателями — знание, которое имитировать очень трудно. Ю. Бондарев, и Б. Васильев, и Ю. Озеров, и С. Ростоцкий, и О. Курганов в прошлом — фронтовики, и это обстоятельство многое объясняет мне в их взгляде на то, как и какой ценой добыта была Победа.

Это же обстоятельство, вкупе с талантом и трепетным отношением к памяти погибших, стало одной из главных причин огромного

признания у зрителей, выпавшего на долю этих фильмов.

Но значит ли это, что правдивые, точные, серьезные фильмы о войне могут снимать лишь те, кто в ней участвовал? Нет, тысячу раз нет. И в подтверждение этого скажу о картине, которую очень люблю.

В фильме «Белорусский вокзал» участника этой нашей встречи на страницах «ИК» сценариста Вадима Трунина и режиссера Андрея Смирнова действие происходит в мирные дни, но все-таки эта лента — о войне. Дело даже не в том, что бывшие однополчане встречаются по случаю смерти их фронтового комбата и что в картину вмонтированы хроникальные кадры, запечатлевшие возвращение с победой отцов, мужей, сыновей, братьев. (Кадры, к слову сказать, огромной, потрясающей силы воздействия — не забыть, как улыбаются сквозь слезы эти мужчины, как гладят они своих женщин тяжелыми солдатскими руками.) Дело в другом. Когда снова оказываются вместе фронтовые друзья, понимаешь, что именно такое братство и рождалось в огне войны.

Меня глубоко взволновала сцена в гостях у медсестры Раи, но еще больше я был тронут двумя короткими репликами — помните, когда герои выбрались из-под земли на свет божий. «Где мы?» — спросил один из них. «В России»,— ответил другой.

Константин Симонов писал в газете «Правда»: «...Об авторах «Белорусского вокзала» я точно знаю, что они не воевали. Но как глубоко они почувствовали, чем была война в жизни народа, и какой нравственный опыт вынесли из нее люди, и как важен этот опыт для всех поколений! Я рад тому, что именно молодые художники ощутили эту тему как свою, прониклись ею. И именно в силу этого проникновения... сделали картину, прямо бьющую в душу своей житейской и в то же время возвышенной правдой».

Идут годы, мы не молодеем, и становится все очевиднее, что начатую нами разработку военной темы продолжат те, кто только вступает на стезю киноискусства. Моя долгая работа во ВГИКе, общение со студентами и режиссерской молодежью свидетельствуют, что сменяет нас талантливое, обещающее поколение. Молодые еще не раз обратятся к столь дорогой всем нам теме Великой Отечественной. Возможно, это удастся им более, чем нам, важно только, чтобы они никогда не забывали: чтобы приблизиться к истине о страшных и великих днях, необходимо за правдой военных будней видеть другую, высокую правду — правду советского характера, нашего общества, правду партии, той могучей силы народной, которая всегда и везде вела к Победе. И те, кто не обращает свое творчество впрямую к военным годам, те, кто исследует наше сегодня, постоянно чувствуют и имеют в виду эту живую связь мирного времени и времени великого ратного подвига нашего народа. Ведь все мы, по сути, дети той Победы, все — и те, кто прошел войну, и те, кто родился позже, и те, кто передает эстафету, и те, кто ее принимает.

Мы — дети Победы.

Может быть, то, о чем я скажу в заключение, и не связано впрямую с предыдущими словами, но все-таки я хотел бы закончить именно так. Снимая «Живые и мертвые», я однажды чуть-чуть засомневался в том, что стою на правильном пути. Подумал, что, отказавшись от музыки (это было непривычно) и вводя в картину поэтический рефрен (это тоже раньше не встречалось в кинопроизведениях о войне), я все же делаю несколько старомодную ленту. Поделился своими тревогами с Константином Михайловичем Симоновым.

«Честная картина не может быть старомодной!» — твердо ответил мне Симонов.

В подготовке материалов «Клуба молодых» приняли участие: С. Вишняков. М. Дорфман, В. Кичин, М. Саенко

Фильмы-бойцы

С первого и до последнего дня Великой Отечественной войны в боевом строю сражающегося советского народа стояли и наши литература и искусство. Вспомните песню «Священная война» В. Лебедева-Кумача и А. Александрова и плакат И. Тоидзе «Родина-мать зовет», ставшие как бы символами первого тяжкого периода нашей борьбы с врагом. Вспомните страстные статьи И. Эренбурга, горячие стихи К. Симонова и А. Твардовского, карикатуры Кукрыниксов и Б. Ефимова, радиовыступления В. Вишневского и О. Берггольц, работу «фронтовых бригад» актеров и музыкантов.

В этом боевом строю был и наш кинематограф. И документальный и художественный. Кадры, снятые в те годы фронтовыми кинооператорами, многие из которых героически погибли в боях, останутся навсегда в сокровищнице нашей истории. И такие крупные режиссеры, как А. Довженко, С. Герасимов, Ю. Райзман, С. Юткевич, сели тогда за монтажные столы, создавая из этого материала яркие патриотические документальные ленты.

Фильмами-воинами можно назвать многие художественные картины тех лет. Это и «Два бойца» Л. Лукова, и «Секретарь райкома» И. Пырьева, и «Радуга» М. Донского, и «Она защищает Родину» Ф. Эрмлера и «Человек № 217» М. Ромма, и «Зоя» Л. Арнштама, и «Жди меня» А. Столпера, и «Нашествие» А. Роома... Эти картины с большой силой воспитывали в наших людях любовь к Родине, ненависть к фашистским захватчикам, учили их мужеству, героической стойкости, вере в победу. Как ни суров и трагичен порой был материал этих фильмов, они всегда были глубоко оптимистическими, проникнутыми той неколебимой уверенностью в торжество нашего правого дела, которая не покидала наш народ даже в самые тяжкие моменты войны, когда враг стоял у ворот Москвы и вырвался к берегам Волги. Сколько замечательных героических образов создали в этих фильмах-воинах великолепные актеры нашего кино — Марк Бернес и Вера Марецкая, Михаил Жаров и Наталья Ужвий, Олег Жаков и Елена Кузьмина и многие другие, образов, которые стали живыми примерами для фронтовиков, партизан, тружеников тыла.

Они и сейчас не ушли на пенсию, эти картины-ветераны. Они воспитывают лучшие гражданские чувства в сердцах нынешних молодых людей, для которых война стала уже давней историей. Они учат молодежь мужеству и стойкости в борьбе с любыми трудностями, важному умению не унывать и бороться за победу в самых тяжелых обстоятельствах, учат преданности Родине и партии коммунистов.

И хорошо, что журнал «Искусство кино» сейчас, когда мы готовимся к великому празднику 30-летия Победы, напоминает своему читателю о фильмах-воинах, которые тоже сражались за Родину в грозные годы войны и воплотили славный подвиг советских людей.

С. С. Смирнов,
лауреат Ленинской премии

Боевые киносборники

«Мосфильм», «Ленфильм», «Союздетфильм», 1941.
«Встреча с Максимом». Сценарий Г. Козинцева, Л. Трауберга. Постановка С. Герасимова. Оператор В. Яковлев.
«Сон в руку». Сценарий Б. Ласкина, Л. Ленча. Постановка Е. Некрасова. Оператор Ю. Фогельман.
«Трое в воронке». Сценарий Л. Леонова. Постановка И. Мутанова, А. Оленина. Оператор Н. Наумов-Страж.

Как только пробил грозный час Великой Отечественной войны, на новый, боевой лад перестроились и кинорежиссеры, и сценаристы, и весь съемочно-производственный аппарат нашей кинематографии. Лучшее доказательство тому — только что выпущенный на экраны первый номер боевого киносборника «Победа за нами».

Фильмы, входящие в сборник, созданы различными студиями Союза под редакцией передовых мастеров нашей кинематографии — В. Пудовкина, Г. Александрова, М. Донского, М. Большинцова, А. Мачерета. В киносборнике представлены самые разнообразные кинематографические жанры: тут и сатира — памфлет «Сон в руку» (сценарий Л. Ленча и Б. Ласкина, режиссер Е. Некрасов), и новелла «Трое в воронке» (сценарий Л. Леонова, режиссеры А. Оленин и И. Мутанов), и документальный рассказ героя-летчика Н. Л. Кобзева о доблестных боях в воздухе с фашистскими стервятниками. В раскрытии материала каждый постановщик сохраняет свой стиль, свою творческую манеру. Но все это объединено общей идеей мобилизации нашей великой Родины на разгром гитлеровских банд, вероломно вторгшихся на священную советскую землю.

Раскатами крепкого смеха встречает зритель сатирический кинофельетон, в котором гротесково показан жалкий истерик-кликуша Гитлер. Его обступают ночные кошмары, пророчащие неминуемую гибель кровавой авантюре. Закованный в латы тевтон — один из чудских «подледников» — напоминает зарвавшемуся варвару о судьбе псов-рыцарей, разгромленных Александром Невским... Вспоминает о 1918 годе немецкий полковник, павший от руки патриотов Украины, которые уготовили могилу оккупантам в своих просторных степях. И если сейчас мечтают фашистские грабители-людоеды об украинской земле, то полковник с полным знанием дела может предупредить каждого из «завоевателей»: «Можете рассчитывать только на три аршина земли... Не больше!..»

В горячечном бреду кровавый безумец тянет хищные лапы к глобусу, к недосягаемой шестой части мира, отмеченной огненными буквами — СССР. Но волна самолетов и несокрушимая стена танков закрывают страну и превращают в ничто, в дым мечущуюся фигурку «фюрера»...

Киноновелла «Трое в воронке» переносит нас во фронтовую обстановку Отечественной войны. Тема новеллы — человечность, гуманизм советских людей и звериный оскал врага. В одной воронке от разорвавшегося снаряда случайно оказались два раненых — красноармеец и германский фашист (артисты Яндульский и Герр). Медсестра-дружинница (артистка Петропавловская) заботливо перевязывает раны своего боевого товарища. Оказывает она помощь и врагу. Но как только фашист заслышал приближающиеся звуки боя и доносящиеся сверху команды на немецком языке, он направил револьвер в спину советской девушки, только что совершившей акт милосердия к поверженному врагу. Грянул выстрел... Но выстрелил не фашист, а опередивший его раненый красноармеец, меткая пуля которого спасла боевую подругу и уничтожила притаившуюся гадину.

И «Сон в руку» и «Трое в воронке» показывает советскому зрителю его давнишний любимец и друг Максим (артист Борис Чирков) — герой великолепной трилогии о юности большевика, о его становлении в дни Великой Октябрьской социалистической революции, в дни первых залпов гражданской войны.

Максим сошел с экрана, чтобы вместе с миллионами граждан нашей могучей страны продемонстрировать гнев патриота, несгибаемую волю к победе, к разгрому фашизма во всем мире.

На Максиме знакомая кожаная куртка, в руках старая гитара. Но по-новому, предостерегающе и грозно звучит его любимая песня на новые, боевые слова: «Улицей этой врагу не пройти!..»

И в подтверждение этих слов движутся по улицам, по дорогам, по полям фронта стальные колонны бойцов, крепости-танки, взмывают к небу гордые соколы-самолеты.

Победа за нами!.. Близок день уничтожения вражеских полчищ. «Будьте уверены!» — восклицает Максим, и на экране мы видим дымящуюся груду фашистских стервятников, сбитых нашими доблестными ястребками и сокрушительным огнем зенитчиков.

Олег Леонидов.

«Вечерняя Москва», 5 августа 1941 г.

«Секретарь райкома»

ЦОКС (Алма-Ата), 1942. Сценарий И. Прута. Постановка И. Пырьева. Оператор В. Павлов.

Первые желтые листья одна тысяча девятьсот сорок первого. Уже почти три месяца, как мы дежурим на крыше: над Москвой вражеские самолеты — идет война. Вчера моим напарником был композитор Тихон Хренников, позавчера — режиссер Григорий Александров... Днем я собираю материалы для написания сценария о народных мстителях-партизанах.

В гостинице «Балчуг» разместился штаб партизанского движения. Его руководитель — Пантелеймон Кондратьевич Пономаренко. Здесь я встречаюсь с теми, кто в тылу врага поднимает народ на борьбу, делаю заметки о первых партизанских формированиях, выезжаю на фронт, где присутствую при отправке и встрече связных, знакомлюсь с легендарными «дедами», приносящими вести «с той стороны».

Из отдельных рассказов, из разрозненных фактов передо мной все яснее вырисовывается собирательный образ партийного руководителя, организатора, собственным примером вдохновляющего своих бойцов на ратный подвиг. Так вырастает в моем сознании Степан Кочет, секретарь райкома небольшого белорусского городка. Я уже вижу довольное лицо гитлеровского коменданта, приказывающего установить флаг с фашистской свастикой на крыше здания районного комитета партии... И слышу первый выстрел, сразивший оккупанта, рухнувшего на землю с флагом в руке. Борьба началась: кровь за кровь, смерть за смерть.

Заметки постепенно превращаются в строки сценария.

Появляется сюжет, начинают жить действующие лица, совершаются события... Из массы материала выбираю поступки наиболее значительные, персонажей наиболее ярких. Так появляются у Степана Кочета верные помощники — дед и внук Русовы, инженер Ротман, сельский учитель — гроза оккупантов «Железный Тарас». Все как будто бы сходится, сценарий вроде получается, но есть острая необходимость на месте воочию убедиться, дополнить, дописать, дорисовать...

Я готовлюсь выехать в партизанский край, имея с собой уже почти готовую работу. Но волею начальства — приказ есть приказ — я оказался на Центральной студии, в Алма-Ате. Необходимо было быстро дописать сценарий, постановку которого поручили режиссеру Ивану Пырьеву, моему другу, талантливому художнику, удивительному человеку. Фильм должен был выйти на экраны к 25-й годовщине Советской власти.

Надо сказать, что Иван Александрович почти не вмешивался в ткань литературного сценария. У него было свое видение будущего фильма, которое проявилось во время работы над режиссерским вариантом.

Мы с Пырьевым отбирали актеров, вместе работали с ними, вместе готовили и пробы. Так возник артистический коллектив, чудесное созвездие: В. Ванин, М. Астангов, М. Ладынина, М. Жаров, М. Кузнецов, Б. Поспавский, В. Кулаков.

Я присутствовал лишь при запуске картины в производственный период, вместе с Пырьевым был на первых павильонных съемках. Затем мы расстались, и фильм заканчивался уже без меня.

Фильм «Секретарь райкома» я впервые увидел далеко от Москвы. После тяжелых боев за освобождение Белоруссии наступило кратковременное затишье. Нас отвели в близкий тыл — для переформирования и получения новой боевой техники. Как-то вечером приехала кинопередвижка и нам объявили, что покажут фильм о партизанах. Рядом с нами, прямо на земле перед белой простыней, сидели прославленные народные мстители этого освобожденного района... Вспыхнул экран, и я увидел в титрах свое имя: «Сценарий И. Прута». После сеанса командование преподнесло мне стограммовую чарку водки. Это была награда за мой литературный труд.

...Память о славных годах, когда ковалась победа, не должна потускнеть. Фильмы, запечатлевшие героический подвиг советского народа, навсегда остаются в строю.

И. Прут

Картину «Секретарь райкома» я смотрел с группой товарищей — секретарей райкомов Московской области.

Уже в середине фильма мы стали шепотом обмениваться впечатлениями. Все мы сами были в партизанах и руководили отрядами. И все пережитое вдруг снова возникло перед нами на экране в таких ярких образах, что мы не могли оставаться спокойными.

...Огонь лижет стены развалин. Злобный враг врывается в район. Уходят советские люди, покидают родной город. Горят и рушатся дома, все ближе разрывы снарядов. Своими руками истребляют патриоты все, что они с такой любовью сами выстроили и создали, чтобы ничего не досталось подлому врагу. Когда директор электростанции смалодушничал, оказался не в силах уничтожить свое любимое детище, секретарь райкома сам отдал приказ взорвать электростанцию.

Так было и у нас в районе, когда, отправив в условленные места партийный и советский актив, изъявивший желание идти в партизаны, мы сжигали склады с хлебом и продовольствием, разбирали и топили в речке все ценные механизмы электростанции, типографии, торфопредприятия. А после освобождения от оккупации мы их достали из реки и в 12—15 дней все восстановили и снова пустили в ход...

— Что же, кончилась Советская власть? — с тоской спрашивает секретаря райкома старичок-сторож.

— Мы вернемся,— уверенно отвечает секретарь.

Виселицы, развалины, горы трупов... Падают дети, женщины, старики, скошенные пулеметной очередью немецкого солдата.

На фоне пожарищ и виселиц проходит вереница знакомых, родных лиц. Молодые и старые, мужчины и женщины, колхозники, рабочие, интеллигенты, коммунисты, комсомольцы, беспартийные — бойцы партизанского отряда повторяют вслед за секретарем райкома грозные слова клятвы народных мстителей: «Кровь за кровь! Смерть за смерть!»

Мы всматриваемся в эти лица. Нам кажется, что мы видим знакомых, друзей, соратников.

— Кровь за кровь! Смерть за смерть!

Не будет врагу ни покоя, ни отдыха, ни хлеба, ни воды, ни света. Земля русская не покорилась немцу, русские люди не сдаются...

— Это знамя будет реять над всем миром! — хвастливо кричит немецкий полковник, указывая на паучью свастику в руках фашиста, взобравшегося на крышу одного из зданий.

Но фашист вместе со знаменем валится вниз, летит с крыши, сраженный меткой партизанской пулей. Летит под откос немецкий поезд, черный дым окутывает взорванные нефтехранилища: партизанский отряд действует.

В эти дни каждый держит испытание. В минуту смертельной опасности все существо человека раскрывается до конца.

Вот «кавалер трех Георгиев» Гаврила Русов. Старый солдат-служака идет к секретарю райкома, от него ждет указаний, на него надеется. Гаврила Русов знает и верит, что именно партия организует разгром врага земли русской.

Мы встречаем старика приятеля, будто он побывал в отряде у каждого из нас. Мы с восхищением смотрим, как он издевается над немецким полковником, который хочет подбить на измену русского человека, до конца преданного народной, советской власти. Немецкий палач пытается прельстить старого партизана собственным домом и коровой — нет, двумя коровами! «Или буду вешать!» — грозит немец.

— Значит, дом, двух коров? — хозяйственно спрашивает Гаврила Русов.— Или вешать?

Старик обдумывает, выбирает и говорит обрадованному немцу:

— Согласен... Вешай! — и бьет наотмашь фашиста по гнусной морде. Гордо шагает старик к месту казни. И героическая гибель его поднимает на борьбу новых народных мстителей.

Как мне не вспомнить, глядя на Русова, нашего

старика — председателя колхоза Андрея Константиновича Константинова, который участвовал и в русско-японской и в русско-германской войне и был награжден Георгиевским крестом! Когда враг занял территорию района, Андрей Константинович снабжал нас продовольствием, доставлял ценные сведения. У него в доме нашли приют до 300 наших бойцов, выходивших из окружения. Каждому из них он помог добраться по лесным тропинкам до наших частей.

Смотрю я на девушку-телеграфистку Наташу. Ее и принять-то не хотели в партизаны. Но она сумела настоять на своем, и зритель видит, что ее боевым делам можно позавидовать. Смотрю я на эту чудесную русскую девушку и вспоминаю комсомолку Шуру Воронову — девушку из нашего города. Всегда она много смеялась и больше всех в городе танцевала. Она попросила, чтобы ее приняли в отряд, но я сказал ей:

— Знаешь, Шура: хорошая ты девушка, но мы идем на трудное и большое дело, и танцев там, по-видимому, не будет. Поезжай в тыл.

— Нет, я твердо решила поехать с вами. Вы не думайте, что я так себе, девчонка. Плакать не буду — я воевать буду.

Шура настояла на своем. В отряде она была лучшей разведчицей, не раз смело смотревшей в глаза смерти. А когда попала Шура в лапы гестаповцев, то никакие пытки и издевательства не могли заставить ее проронить хотя бы словечко о партизанском отряде. Шура умерла героем.

С волнением узнаем мы в персонажах фильма всех тех, кто помогал нам, всех тех, кто боролся, жизни не щадя, за Родину. Знакомые черты русской отваги, сметливости, верности друзьям и горячей ненависти к врагу — черты характера советского человека — снова восхищают нас и наполняют гордостью за наш народ.

И все эти черты, присущие в той или иной степени разным героям фильма, с особенной силой проявляются в секретаре райкома Кочете, образ которого тепло и правдиво создал заслуженный артист Ванин...

В дни смертельной опасности взоры всех обращены к секретарю райкома. Опыт руководства, накопленный во время мирного строительства, знание людей и района — все это оказывается решающим условием успеха партизанского отряда, которым руководит Кочет. К нему тянутся все лучшие люди района: сельский актив, рабочие, интеллигенты. Это его верные помощники, на которых он опирается, и тесная связь с ними дает ему силу как руководителю.

Личная храбрость Кочета в сочетании с проницательностью и осторожностью, воля и выдержка, воспитанные в нем партией, являются образцом поведения для партизан.

Коварный враг подсылает в отряд шпиона: причем немцы привязывают своего агента к лошади, тащат по улице, чтобы замаскировать под пострадавшего от немцев. Правильно, что в картине показан этот пример коварства врага.

Отряд, принявший шпиона в свою среду, терпит ряд провалов. Методично и терпеливо Кочет анализирует свои наблюдения и впечатления и с величайшей выдержкой не допускает преждевременного разоблачения шпиона. Вокруг ловушки, которую тот приготовил партизанам, Кочет расставляет свои сети и ловит тех, кто пришел истребить его и его товарищей.

Хорошо, что картина нисколько не преуменьшает ни сил, ни военной хитрости врага, но в то же время показывает, в какой панике удирают немцы, если они встречают достойный отпор. Это сама жизнь: фашисты кровожадны и звероподобны, когда они превосходят нас своими силами; они трусливы и подлы, когда их поймаешь. Я помню, как мы захватили немца по фамилии Шмидт. Пока его довели до землянки, он дважды становился на колени, и на ломаном русском языке просил пощады, и говорил, что Гитлер — большой подлец, и ползал он, как змея, а захватили его, когда он грабил колхозников.

Пусть у противника превосходящие силы: партизаны побеждают не числом, а умением, побеждают и мужеством и военной хитростью — это с особенной наглядностью показывают зрителю сцены фильма, посвященные схваткам партизан с немцами.

...Ширится партизанское движение, ширится размах наступательных действий Красной Армии. Вот уже близко славный советский город, родной город Кочета и его друзей, истекающий кровью, но не покорившийся врагу. По слову секретаря райкома поднимается на ветхую деревянную колоколенку седой колхозник — и грозный набатный звон гремит над районом.

За полтора-два часа, пока длится фильм, мы снова пережили все, чем была полна наша жизнь так недавно. С новым приливом энергии мы возвращаемся в наши родные, отвоеванные у врага, израненные, но уже воскресшие к новой жизни города.

А. Бормотов,
секретарь Осташевского райкома ВКП(б)
Московской области.
«Партийное строительство», 1942, № 23—24

Одной из самых значительных и трудных моих актерских работ была роль Степана Кочета в фильме «Секретарь райкома». В этом образе я стремился передать героический дух всего советского народа, самоотверженно, с великим, несравненным мужеством встретившего войну. Мне хотелось показать государственного и партийного руководителя, в труднейшие дни гитлеровской оккупации сумевшего остаться подлинным хозяином той земли, на которой пытались хозяйничать фашисты. И в этом образе, созданном в дни войны, я постарался воплотить ту несокрушимую веру в победу, которая жила в сердце советского человека.

В. Ванин.
Сб. «Образ моего современника»,
ВТО, «Искусство», 1951

«Машенька»

«Мосфильм». 1942. Сценарий Е. Габриловича. Постановка Ю. Райзмана. Оператор Е. Андриканис.

...«Машенька» Е. Габриловича и Ю. Райзмана — это повесть о счастливой любви. О счастливой не потому, что она легка и ничем не затуманена, а потому, что это повесть о победившей любви.

А победа — это всегда счастье, и мы это особенно остро чувствуем именно сейчас, во время войны.

И когда на экране мы видим Машеньку — олицетворение этой всепобеждающей силы любви, нам хочется, чтобы нас любили так, чтобы у нас было так, мы досадуем, мы не понимаем, как может он там, в картине, не чувствовать этой любви, не чувствовать, как она ему необходима, что он потеряет в жизни, пропустив ее...

Молодая артистка Валентина Караваева играет Машеньку не только очень хорошо, но и прежде всего именно так, как это замыслил режиссер, в стиле всей картины.

К. Симонов.

«Литература и искусство»,
15 апреля 1942 г.

В селении Коста неровной цепочкой тянулись блиндажики артполка. Мы зашли в штаб. Командира не оказалось — уехал в дивизию. «Скоро приедет,— сказал нам начальник штаба.— Подождите, а чтоб не скучно, поглядите кино...»

В подвале бывшей молочнотоварной фермы на стене было повешено белое полотно, возле проектора хлопотал фронтовой киномеханик. Бойцы сидели на двух садовых скамьях, на старых бочках и ящиках и на полу. Погас свет, заискрилось полотно, и я увидел свою фамилию, слабо мигавшую среди метеорных полос, рассекавших экран. Шла «Машенька»! Итак, тут, в селении Коста, вот сейчас я впервые увижу ее.

Я оцепенел. Эта история маленькой девушки и ее любви представилась мне такой несовместимой с тем что пережили и перетерпели военные люди, сидевшие тут на бочках и на полу, такой ненужной и вздорной на фоне того, что гудело, кричало и плакало сейчас на шоссе! Мне стало не по себе. Но сбежать невозможно — подвал был весь в людях...

И вскоре фильм повел меня за собой. Режиссер и актриса добились самого главного. Машенька В. Караваевой была советская девушка, именно только советская, единственно наша, советская, достоверная и в каждом жесте, движении, в том, как слушала она и как говорила, достоверная в платье, в улыбке, в походке, в глубочайшей своей каждодневности; ее нельзя было оторвать от нас и перенести в какой-нибудь зарубежный фильм, потому что она во всем наша, жизнь наша, то, что мы знаем и видим, с чем мы сроднились, срослись,— наше бесценное, всегдашнее, неотделимое. И поскольку все это было такое неотделимое, вся эта Машенька с ее платьем, шапкой и башмаками, с ощущением правды и лжи, должного и недолжного в жизни, с ее точным внутренним знанием того, что верно и что неверно в отношениях людей друг с другом и со страной,— вся эта Машенька с ее правдой, упорством и чистотой обращалась в этом подвале в нечто значительное и необходимое, рассказывающее о всей нашей жизни, о чем-то нашем, важном и дорогом, за что надо биться сейчас насмерть, чтобы отстоять его от врага.

Фильм был таким, что Машенька показалась мне по праву пришедшей сюда, в этот военный подвал, по праву рассказывающей бойцам в шинелях и кирзовых сапогах о своей любви и жизни. Она была их, своя, всегда с ними — и тут, среди этих скамеек и бочек, и там, наверху, где уже начинался бой. Мне подумалось (впрочем, возможно, подумалось

только мне), что в ней та гражданственность и героика повседневного, что составляет чудесную сущность жизни нашей социалистической страны.

Картина кончилась, зажегся слабый свет лампочки, все сидели молча. Я не смел поднять глаз от пола. Молчание продолжалось. Потом все встали и пошли к выходу, толпясь на лестнице.

Снаружи было уже почти вовсе темно. Неясно виднелись возле старых конюшен солдаты. Ракеты резали облака. Кто-то крикнул:

— Васильев, где был?

— Кино смотрел.

— Смешное?

Васильев, который стоял закуривая, закурил, затянулся, выдохнул, подумал, потом сказал:

— Не. Жизнь.

Вот и все, что я услышал тогда о картине. И, может быть, потому, что мне этого очень хотелось, я подумал, что это сказано в одобрение.

Е. Габрилович.

«Кинокалендарь», 1972.

Письмо актрисе В. Караваевой
Действующая Красная Армия
Н-ский фронт. 24 марта 1943

Здравствуйте, Валентина Ивановна! Разрешите Вас поздравить с высокой наградой правительства за выдающиеся заслуги в области артистического искусства, присуждении Вам звания Лауреата.

Мы, танкисты, с воодушевлением встретили это мероприятие нашего правительства. С исключительной образностью и тонкостью Вы играли роль Машеньки в кинофильме «Машенька». Эта оценка и признание всего нашего народа, нашей необъятной, цветущей и любимой родины. Исполнение Вашей роли очень нам понравилось и влило новых сил после просмотра кинофильма перед атакой.

Не уничтожить гитлеровцам нашего цветущего советского искусства. В бою мы чувствовали Вас, что Вы вместе с нами, Вы умножали наши силы, делали нас злее и беспощаднее к ненавистному врагу.

От твердой нашей руки, от меткого огня пушки и пулемета, гусениц грозной боевой машины погибло немало фашистских мародеров, убийц, пришедших на нашу родную землю уничтожать нашу передовую в мире науку и искусство.

Желаем Вам дальнейших, наилучших успехов в Вашей творческой, артистической деятельности в 1943 году.

С боевым танкистским приветом
Гвардии капитан *Н. Федоров.*

В большой степени «Машенька» продолжает линию замечательного, стяжавшего себе широкую известность фильма «Фронтовые подруги». И там и здесь героини — простые, обыкновенные советские девушки. Но Габрилович в своем сценарии пошел еще дальше. Он довел до предела обыкновенное в характере своей героини. Он с максимальной наглядностью выписал все черты простоты, скромности, естественности, непритязательности, подчас наивности, неопытности Машеньки. И образ от этого только выиграл. Во всем, во всем мы чувствуем в Машеньке глубокую, сильную и подлинно героическую натуру. Можно сказать без всякого преувеличения: героиня нового фильма — один из самых ярких и поэтических образов советской кинематографии. Вся сила и все обаяние фильма в его центральном образе.

Не линия событий, происходящих в фильме, и не драматическая интрига, а образ, характер чудеснейшей советской девушки пленяет нас в картине. И в этом прежде всего громадная заслуга Валентины Караваевой, играющей Машеньку. Трудно переоценить успех молодой артистки, создавшей на редкость цельный образ и с блестящей выразительностью передавшей все его черты.

Машеньку — Караваеву нельзя забыть. Образ героини фильма только на первый взгляд представляется несложным. На самом деле он соткан из самых разнообразных и тонких черт. Именно такой рисует ее Караваева. Машенька проста, наивна, она само олицетворение скромности и чистоты. Она не знает себе цены и не представляет своего обаяния. Она не умеет скрывать своих чувств и не хочет их скрывать...

Превосходно раскрывает Караваева всю глубину чувства своей героини, всю ее сердечность и чистоту... Простая советская девушка, одинаково прекрасная и самоотверженная в личных чувствах и в грозовой фронтовой обстановке,— такова Машенька...

Образ, который создала Валентина Караваева, восхищает своим обаянием, своим внутренним светом, естественностью, простотой. Ни в чем, нигде даровитой артистке не изменяет чувство художественного такта, чувство правды. Она пользуется, собственно говоря, небольшим числом игровых актерских средств. Но тем замечательнее результат, которого она достигает.

В. Викторов.

«Вечерняя Москва», 15 апреля 1942 г.

Николай Савицкий

На новые рубежи

На страницах газет и журналов, за «круглыми столами» в редакциях и на предприятиях, где рядом с писателями, журналистами, критиками, социологами — читатели, представляющие различные социальные слои нашего общества, люди традиционных и лишь недавно возникших профессий, идет оживленная, заинтересованная дискуссия о новых произведениях литературы, посвященных человеку труда, его работе и быту, его нравственному облику, его месту и роли в социалистическом обществе 70-х годов. Разговор начат был не вчера, и нельзя (да и не нужно!) рассчитывать, что он завершится завтра, или что в ходе его будут сформулированы некие универсальные выводы «длительного пользования», которые сделают ненужными (пусть даже не надолго) дальнейшие критические споры, дальнейшие теоретические поиски. Не будет такого! «Бурный темп века» — это не просто эффектное словосочетание, пущенное в обиход бойкой на язык журналистикой. Это характеристика реально совершающегося вокруг нас и с нашим участием движения, от которого не изолирована ни одна из существенных сторон сегодняшнего бытия. И не случайно проявляем мы такую «осторожность», постоянно оговаривая временны́е «полномочия» своих аргументов и выводов: «драматургия 60-х годов», «герой 70-х» — иначе предмет рассмотрения потерял бы всякую определенность. И «бурный темп века» — это тоже скорее уж «бурный темп десятилетия», что ли: двадцать, тридцать, сорок лет назад темп был иным, бог весть, как он изменится, скажем, к началу 90-х, и как нам тогда его называть...

Однако, несмотря на «оперативный», «горячий» характер дискуссии (а может быть, как раз поэтому), ее участникам удалось выявить — применительно к теме — некоторые закономерности современного литературного процесса, позволяющие заключить, что за последние 10—15 лет в прозе и театральной драматургии произошли изменения к а ч е с т в е н н о г о свойства. Совершился переход на иные, ранее «ненаселенные» орбиты; сами результаты этих перемен стали предметом всестороннего критического осмысления (пока — еще не в полном своем объеме) сравнительно недавно. По-разному оценивая такие книги, как «Южноамериканский вариант» С. Залыгина, «Заводской район» А. Каштанова, «Кто-то должен» Д. Гранина, «Живые деньги» А. Скалона, «Сладкая женщина» И. Велембовской, «Обычный месяц» И. Штемлера, «Грузчики» Л. Фролова, «Пустошель» С. Крутилина, «Практикант» А. Черноусова, «До весны далеко» Ю. Антропова (приведенный перечень не претендует ни на полноту, ни на представительность наиболее характерных примеров; его можно сделать длиннее или короче, можно упорядочить по хронологическому или иному признаку — в нашем разговоре это не так уж важно), критика, участники различных встреч, читательских конференций, обсуждений и дискуссий* сошлись во мнениях по крайней мере по двум пунктам. Первое: книг о людях труда и их проблемах в последнее время стало гораздо больше. Второе: «производственная проза»,

Статьей Н. Савицкого мы продолжаем обсуждение вопросов, связанных с отражением НТР на экране.

* Серьезный и, что особенно ценно, вполне предметный разговор состоялся на эту тему в «Литературной газете» в рамках дискуссии о современных произведениях, начатой интересной, на мой взгляд, статьей Б. Анашенкова «Грани рабочей темы» («ЛГ», 1974, № 1).

в определенный период сильно дискредитированная поверхностными «творениями», авторы которых, широко пользуясь невыносимо надоевшими, стертыми штампами, предпочитали двигаться в обход сложных коллизий, отражающих сложность самой действительности, ныне «восстановлена в правах»: литература на рабочую тему стала богаче, умнее, разнообразнее, а главное, она приблизилась к жизни, к ее реальному облику и запросам. В частности, рецидивы нередких в прошлом «производственных» конфликтов — предрешенных, умозрительных, примитивных — исчезают. Писатели все чаще задумываются над содержанием актуальных жизненных противоречий, которые, как правило, не снимаются в финале благополучной конструкции, но полностью выявляют свою остроту, а следовательно, и необходимость их незамедлительного практического решения — не на бумаге, а в действительности.

Та же картина наблюдается и в театре. Пьесы, пользующиеся наибольшим успехом у зрителей и повышенным вниманием критики,— это: «Человек со стороны» И. Дворецкого, «Сталевары» Г. Бокарева, «Из жизни деловой женщины» А. Гребнева, «Ситуация» В. Розова, «Погода на завтра» М. Шатрова, «День-деньской» А. Вейцлера и А. Мишарина, «Автоград XXI» М. Захарова и Ю. Визбора, каждая из которых по-своему (некоторые в уже знакомых драматургических построениях, что, на мой взгляд, не всегда говорит об отсутствии оригинального авторского подхода, а и о распространенности, о типичности исходных жизненных ситуаций) раскрывает «грани рабочей темы», содержание человеческих отношений, складывающихся сегодня в процессе общественной, в частности, производственной деятельности.

...Краткое это «литературное вступление» понадобилось здесь не для того, чтобы внушить читателю мысль о приоритете писателей и театральных драматургов в освоении того материала нашей действительности, который в силу веских и вполне очевидных причин должен неизменно находиться в центре внимания искусства, призванного активно и непосредственно участвовать в жизни, в созидательной и преобразующей работе, которой занято социалистическое общество. Хотя ни для кого не секрет, что бывают ситуации, когда литература опережает кино, «открывая» определенные темы и конфликты, со всей отчетливостью выявившиеся в жизни. Но в данном случае нас занимает не вопрос о том, кто первым взял старт. Гораздо важнее подчеркнуть, что в сложившихся условиях кино обязано быть внимательнее, а следовательно, и разборчивее в своих связях с литературой; оно должно чутко улавливать, воспринимать и осваивать, пользуясь своими особыми и исключительными возможностями, своей системой художественных средств, все, что успела накопить литература ценного. Экранизировать классику — почетное право кинематографиста, коль скоро он чувствует к тому внутреннюю потребность и — достаточно сил. Но когда на экран попадает в немалом количестве еще и просто беллетристика прошлых лет и десятилетий, имеющая, в отличие от классики, ограниченный «срок действия», а из сегодняшнего книжного потока довольно случайно, по каким-то мало понятным соображениям выбираются для будущего сценария романы и повести второстепенных художественных достоинств, непоказательные ни по отношению к актуальным вопросам жизни, ни в смысле своей принадлежности к главным направлениям современной художественной прозы, найти оправдание такой сдвинутости критериев трудно. Литература — один из важных «каналов связи» кинематографа с жизнью, его нужно использовать постоянно и продуманно.

Ссылка на пример литературы и театра, с другой стороны, нужна была нам еще и для того, чтобы подчеркнуть: фильмы, о которых будет сказано ниже, появились не в «художественном вакууме»; они впитали не только опыт жизни (обстоятельство основополагающее!), но и опыт других искусств, других видов художественного творчества, ведущих параллельный поиск в том же направлении. Следовательно, ведя речь о разработке современной темы в советском кино —

на примере нескольких картин последнего кинематографического года,— мы имеем все основания оценивать их общественно-познавательную ценность, их представительность по отношению к материалу действительности не изолированно от опыта литературы и театра, а в свете этого опыта. Современный кинопроцесс будет рассматриваться на следующих страницах лишь в одном, но зато — в этом не может быть сомнений — исключительно важном своем аспекте: в его реальных связях и прямом соотнесении с процессами, совершающимися сегодня в жизни нашего общества, решающего задачу, которую партия определила так: соединить достижения научно-технической революции с возможностями и преимуществами развитого социализма.

1

Для социалистического образа жизни показательна высокая активность широчайших масс трудящихся во всех сферах общественной деятельности. Ныне, в условиях научно-технической революции, характер и обстоятельства нашей общественной деятельности качественно изменяются, причем эти изменения охватывают не только области материального производства, экономических отношений и научных изысканий. В статье «Человек дела и его нравственный облик» Григорий Бровман писал: «...Разговор об изображении рабочего класса в искусстве не может вестись вне анализа тех процессов, которые вызывает научно-техническая революция, как и вне тех социально-психологических перемен, что сопутствуют ей, формируя определенные тенденции в жизни трудовых коллективов и в характере современника»*.

«Социально-психологические перемены» — это и перемены, захватывающие самый механизм человеческих отношений; и появление новых по своей природе социальных и нравственных коллизий, связанных с распространением новых методов руководства, сменивших старые, отжившие; и реорганизация производственных коллективов, их структуры, необходимо требующая перестройки социально-нравственных норм поведения человека.

Нужно ли подчеркивать, что кинематограф не может, не имеет права проходить мимо этих и многих им сопутствующих проблем!

Впрочем, ими уже занимаются: в ряде значительных кинопроизведений недавнего времени актуальные социально-нравственные проблемы нашей жизни осмысливаются интересно, разносторонне и на современном уровне. К а к это делается, что, собственно говоря, имеется в виду под современным уровнем освоения окружающей нас действительности средствами киноискусства, как, в частности, разрабатывает экран «производственную тему» (если воспользоваться привычным, хотя и недостаточно точным выражением), мы и попытаемся выяснить в дальнейшем.

Масштаб, своеобразие и сложность явлений, принципиально характеризующих советский кинематограф сегодня, настоятельно требуют критического анализа, раскрывающего объективное содержание к и н е м а т о г р а ф и ч е с к о г о п р о ц е с с а в ц е л о м и е г о г л а в н ы х н а п р а в л е н и й, их верной и своевременной оценки с точки зрения социальных и эстетических задач искусства в развитом социалистическом обществе. В этой связи нужно сразу же отметить, что советское кино теперь все чаще обращается к материалу, наличие которого в самой действительности в значительной мере обусловлено социально-экономическими преобразованиями последнего времени: коренной перестройкой методов управления промышленностью и сельским хозяйством, внедрением новой техники, технологии и приемов труда, расширением границ деятельности рабочего класса, изменением его внутренней структуры, демографическими сдвигами, быстрым повышением материального благосостояния и культурного уровня населения города и деревни. (Понятно, что одновременно меняется и характер общественного сознания и образ жизни людей в целом.)

Показать на экране существо совершающихся перемен, выявить обстоятельства, нередко — драматические, связанные с утвержде-

* «Искусство кино», 1972, № 11, стр. 111.

нием новых норм социальной нравственности в нашем обществе на нынешнем этапе развития, попытаться раскрыть его историческую перспективу — вот магистральные задачи кинематографа современной темы. Во многих уже знакомых зрителю и готовящихся к выпуску на экран фильмах наши кинематографисты вплотную приближаются к осмыслению этих задач: кино двинулось к исследованию новых жизненных пластов, фронт наступления ширится, в чем и следует видеть характерную черту кинопроцесса, проступающую все более рельефно. У Михаила Ромма в его «Беседах о кино» есть такое высказывание: «Наблюдение новой жизни, то есть материал именно сегодняшнего дня, стало определяющим для большинства основных течений современного киноискусства»*. Это было написано в самом начале 60-х годов — с расчетом на будущее. Расчет оправдался, начинает оправдываться, во всяком случае.

Итак, мы являемся сегодня свидетелями нового этапа в развитии кинематографа современной темы; его отличительные особенности заметны в целой группе картин, главные герои которых — это люди, являющиеся непосредственными создателями материальных ценностей, — рабочие, труженики села, руководители различных участков народного хозяйства, больших и малых трудовых коллективов, работники науки. Значение этого этапа, его содержание и конкретные последствия недооценивать нельзя. Но и переоценка их столь же опасна. Между отдельными фильмами, представляющими интересующее нас сейчас направление, существует дистанция: они неравноценны и по важности своей проблематики и по уровню ее художественного воплощения, что целиком относится и к картинам, включенным в настоящий обзор.

2

Известно, что новые направления в искусстве не появляются случайно. «Только существенные внутренние причины, заключенные в самой жизни, приводят к изменению видения. Художники начинают по-иному смотреть на реальность, потому что сама она изменилась. Рост одних явлений и отмирание других меняют и угол зрения на жизнь: старый взгляд уже бессилен различить новое во времени»*.

Да, кинематограф самого последнего времени выбирает «новый угол зрения на жизнь», новый творческий ракурс не произвольно. Все дело — в изменившихся жизненных обстоятельствах, с которыми он взаимодействует. Получают ли они отражение на экране? Бесспорно — да. Как конкретно влияют они на развитие киноискусства — не только на выбор тем и сюжетов, но и на формирование новых идейно-художественных концепций, особого стиля современных кинопроизведений?

Аргументировать первое утверждение и попытаться ответить на второй вопрос — таковы наши ближайшие задачи.

Как и всякое явление в искусстве, новое течение в кинематографе «производственной темы» имеет свою предысторию. Правда, не слишком обширную. В качестве хрестоматийных примеров вспоминаются, естественно, «Встречный» и «Член правительства», фильмы, по праву считающиеся высокими образцами искусства, выразившего красоту и величие трудового подвига, совершаемого новым человеком, выполняющим историческую миссию строительства нового мира. Но оглядываясь, скажем, на предшествующее десятилетие, можно назвать лишь несколько значительных картин, к которым, как к истокам, восходит направление в нашем сегодняшнем кино, прямо или косвенно соприкасающееся с реалиями современного этапа научно-технической революции. В их числе: «Битва в пути», «Девять дней одного года», «Председатель», «Твой современник». Вряд ли их могло быть намного больше: расширение «жизненного пространства», обогащение «питательной среды» кинематографа шло постепенно, и необходимый социальный

* М. Ромм. Беседы о кино. М., «Искусство», 1964, стр. 263.

* Г. Козинцев. Глубокий экран. М., «Искусство», 1970, стр. 237—238.

и творческий опыт также накапливался исподволь. Когда В. Басов экранизировал роман Г. Николаевой «Битва в пути», НТР была еще в перспективе. В определенном смысле «Битва в пути», книга и фильм, забегала вперед: время Вальгана, как представителя социального типа, порожденного особыми историческими условиями, безусловно истекало, но еще не к о н ч и л о с ь, время Бахирева тогда еще н е п р и ш л о. В их столкновении персонифицировался конфликт, истинный масштаб и значение которого обозначились позднее. А вокруг — в литературе и кино — производственной темы бытовала коллизия иного свойства, далекая от схватки резко расходящихся общественных позиций и запомнившаяся в своей простейшей модификации — «новатор — консерватор»; ее «надежной» движущей пружиной были личные качества участников (очевидно «хорошие» и очевидно «плохие»), а формой разрешения — «осознание» отрицательным персонажем своих случайных заблуждений и чисто человеческих слабостей. Несколько видоизменившись, такой конфликт продержался на экране довольно долго, «проскочив» тот узкий промежуток во времени, когда с его помощью, очень однобоко и плоско, но все же можно было выразить некоторые черты действительности.

Вспомним хотя бы «Десятую долю пути» (1968), картину, в которой нас старались заинтересовать «трудной судьбой» молодого инженера Павла Короткова, ухитрившегося, несмотря на свою молодость, образование и энтузиазм, безнадежно отстать (вот уж, действительно — Коротков!) от жизни — не меньше, чем его открыто консервативные и попросту плохо справляющиеся с порученной работой оппоненты.

«Ночная смена» (1970), картина, к которой, по-моему, наша критика отнеслась в свое время недостаточно внимательно, заставляла зрителя всерьез задуматься над важными и типичными жизненными явлениями, еще не оформившимися окончательно и в самой реальности. Авторы открыто и определенно ставили вопросы, имеющие прямое отношение к природе современного производственного конфликта. В. Дьяченко правильно отмечал в своей рецензии, которая, кстати сказать, представляется мне примером требовательного и глубокого критического анализа: «В крепко сбитых драматических ситуациях сталкиваются несовместимые понимания социальной роли и предназначения рабочего человека, профессиональной чести и классовой гордости. Спор идет внутренний, между людьми одного круга, одной общности, а потому и особенно обостренный»*. (Как станет видно из дальнейшего, такой подход к проблеме показателен сегодня для лучших картин о рабочем классе.)

Но потом, к сожалению, пошли чередой такие ленты, как «Антрацит» или «Седьмое небо», «У нас на заводе» или «Нюркина жизнь», пытавшиеся поведать о характере людей труда и их насущных заботах средствами, мягко говоря, неадекватными...

И только в последние год-два на этом стратегически важном участке нашего кинематографического фронта наметился перелом.

Не имея ни малейших намерений переоценивать достоинства отдельных фильмов, разбираемых в этой статье, или делать вид, что перед нами — произведения сплошь высокого уровня (это далеко не так, достижения здесь явно неравнозначны), надо тем не менее признать плодотворность и перспективный характер представляемого ими н а п р а в л е н и я. О том же, что мы имеем дело действительно с направлением, с тенденцией (хотя и не сложившейся пока окончательно), свидетельствует наличие тех признаков сходства, которые легко обнаруживаются при сопоставительном анализе этих произведений.

Прислушаемся сначала к названиям фильмов интересующей нас здесь темы: «Самый жаркий месяц», «День приема по личным вопросам», «Старые стены», «Каждый день доктора Калинниковой», «Человек на своем месте».

В них есть след будней, ощущение непритязательности, некоторое самоограничение. Ничего слишком существенного из этого еще

* В. Д ь я ч е н к о. Социология одной рабочей смены.— «Искусство кино», 1971, № 8, стр. 65.

не вытекает. Просто не принято, видимо, нынче оснащать броскими заголовками картины, в которых человек занят по преимуществу тем, что работает, говорит о своей работе и о работе думает. Может получиться как-то не по-деловому...

А «не по-деловому» нельзя! Обладающее примечательными чертами новизны направление в нашем киноискусстве, к которому я и отношу названные картины (они, повторяю, очень разные в художественном отношении, и на их слабые стороны, естественно, будет обращено внимание ниже), представляет, условно говоря, деловой кинематограф. Прежде всего в том смысле, что герой здесь неотделим от дела, профессии, повседневных профессиональных забот, что его характер и мировоззрение максимально полно выявляются именно «в деле» и в отношении к делу; что авторы таких лент обнаруживают, как правило, доскональное знание своего «предмета» и тщательно выверяют все обстоятельства действия; что зрителю дается о них точное, а не приближенно-условное представление; что наше отношение к происходящему в фильме складывается обязательно еще и на основании восприятия изрядного объема информации, полученной с экрана и подкрепляющей, усиливающей достоверность впечатлений, остроту переживания; что деловитость — стиль поведения главных персонажей и в то же время — показательное свойство стиля экранного повествования.

Еще совсем недавно ничего подобного не было. И это вызывало вполне резонные упреки критиков. Позволю себе привести пространную выдержку из статьи, написанной пять лет назад, в которой автор аргументированно указывал на недопустимость приблизительного подхода к художественному воплощению жизни рабочего класса на экране. «В наше время сильные характеры — это специалисты, уважающие себя за это и другим внушающие уважение. Этого фундамента ничто иное не заменит. В нашем обществе нет ни сословных, ни имущественных барьеров, затрудняющих приобретение знаний и умений, и, следовательно, личный и социальный престиж человека зависит от него самого — если только он знает, чего хочет, и хочет того, на что способен и что нужно людям.

Но мастерство в каждой профессии имеет свою выразительность, свои приметы, укрепляет одни черты характера, подавляет другие. Это надо знать, этого не почерпнешь из самых лучших книжек, не подсмотришь в фильме своего коллеги.

Наверное, поэтому рабочий в фильмах последних лет (имелась в виду продукция конца 60-х годов.— *Н. С.*) — это, так сказать, работяга вообще — не профессионал, не мастер своего дела. Один склоняется над суппортом, другой вертит баранку, третий, четвертый и пятый изображают (разрядка моя.— *Н. С.*) бурение, пиление или сверление. А если переставить пятого на рабочее место второго и наоборот, в их характерах, привычках, манере поведения, даже в лексике ничего менять не потребуется. Между тем считается, что, к примеру, изображая следователя, просто необходимо дать некоторый отпечаток профессии на его характере, иначе просто неловко, для кинематографиста — непрофессионально... Что же касается сталевара, то тут спрос невелик: суконная роба, защитные очки под козырьком, прищуренный взгляд, жест ладонью вверх перед лицом... и достаточно, всем ясно, что сталевар... Репродуцирование штампов, поверхностность и дилетантизм здесь почему-то не кажутся стыдными. Может быть, потому, что предмет не кажется важным?»*

Вряд ли предмет кому-то казался не важным. На словах, во всяком случае, многие декларировали серьезность своего отношения к теме труда. А на экране, как правило, все получалось, напротив, довольно легковесно...

А вот в фильмах последних лет уже не «куют чего-то железного», а варят сталь, испытывают новую турбину, строят дома, спасают человеческую жизнь — всерьез занимаются серьезной и необходимой работой. И строителя в одном из них нельзя заменить шофером

* В. Дьяченко. Честь труду! — «Искусство кино», 1970, № 1, стр. 28.

из другого. Не получится! И оказалось (впрочем: оказалось ли? А разве прежде было неясно?..), что в результате все получается не только познавательно, профессионально крепче, но и много интереснее, красивее и несоизмеримо более впечатляюще. Ибо есть своя неповторимая красота во всяком честном и нужном людям деле, если им занимаются со сноровкой и любовью, если ему отдаются душой; есть поэзия в таком труде — и сухая проза будней (со всем, что сюда входит) ей не помеха.

...Часть сцен «Самого жаркого месяца» снимали на металлургическом комбинате «Азовсталь»; работая над картиной, режиссер-постановщик Юлий Карасик советовался с директором комбината В. Липорским, консультировал фильм главный металлург СССР М. Привалов; в титрах «Дня приема по личным вопросам» значится: в съемках фильма принимал участие коллектив такой-то ТЭЦ; группа «Ксении, любимой жены Федора» не один день провела на строительстве крупной атомной электростанции в Армении. Чем вызван, как оправдан этот массовый выход кинематографистов на «производственную натуру»? Высокая техника комбинированных съемок, огромные, прекрасно оснащенные павильоны современных студий — разве этого не достаточно, чтобы на экране, даже — в цвете, даже — на широком формате, завод, электростанция, комбинат, нужные по сценарию, выглядели «совсем как в жизни»? Тем более что снимать, к примеру, на предприятии с непрерывным циклом производства — сложно и хлопотно. Тем более что в том же «Самом жарком месяце» даже искушенному зрителю, даже специалисту нелегко отличить павильонные кадры от натурных — «павильон» сделан мосфильмовцами безупречно и в кадре ни в чем не уступает настоящему мартеновскому цеху. А уж про «День приема» или «Ксению» и говорить не приходится. В первом из этих двух фильмов значительная часть действия происходит в кабинете управляющего трестом «Энергомонтаж», в приемной управляющего, в служебных помещениях и коридорах учреждения; во втором незамысловатая, камерная, на первый взгляд, история молодоженов Ксении и Федора, кажется, и вовсе не нуждалась в наличии такого грандиозного фона строящейся АЭС, какой дается на экране и, по-моему, дается не зря, а со смыслом.

Как видно, действие названных фильмов развертывается не в условной среде, а в самой что ни на есть реальной и предельно приближающейся к реальной обстановке не случайно. И это очень существенно и симптоматично. Не режиссерский каприз, не дань преходящей моде, не подозрительное отношение к декорациям и макетам заставляют кинематографистов покидать павильоны, устанавливать камеры под перекрытиями цеховых пролетов, на строительных площадках, в машинных залах настоящих, действующих электростанций. Готовая «производственная натура» дает на экране не только внешнюю достоверность, но еще и дополнительную глубину; актер, чья роль — подручный сталевара, чувствует и «работает» иначе, когда рядом с ним находится рабочий, чья профессия — подручный сталевара; сама атмосфера настоящего, а не воспроизведенного, пусть в сколь угодно добросовестных и точных декорациях, производственного процесса вносит в картину живые, подлинные краски, делает различимее любую фальшь, натяжку, неестественность детали, жеста, реплики. Может, наверное, показаться, что при таких условиях материальная среда, вещи, антураж будут, независимо от намерений постановщика, претендовать на роль изобразительной, более того — художественной доминанты. В действительности ничего такого не происходит. Фильмы, частью снятые «на месте событий», если, конечно, события существуют в сценарии не отдельно от характеров, а сами характеры написаны на основании пристальных наблюдений, внимательного изучения жизненных прототипов, получаются даже более актерскими, чем те, при создании которых обходятся декорациями и условно намеченной средой. Когда обстоятельства действия точны — актерам интереснее и легче играть, они чувствуют

себя увереннее и свободнее, быстрее находят верный тон. Тем более что в таких картинах профессии персонажей уже не могут оказаться «где-то сбоку»; они существуют и воспринимаются как дело, которым человек занимается всю жизнь.

Правда, положительное влияние естественной среды не безгранично и абсолютизировать этот прием не стоит. Более того, сколько ни выверяй обстановку, без хорошо выверенной драматургии она не «заиграет»: в лучшем случае может получиться лента «под хронику», с элементами инсценировки, а таким результатом в игровом кинематографе не обойдешься.

И считать съемку в естественных интерьерах новацией последнего времени тоже было бы неверно. Вот уже пятнадцать лет прошло с тех пор, как кинематографисты впервые «проникли» в лаборатории Института атомной энергии им. Курчатова — М. Ромм снимал там «Девять дней одного года». В картине Ю. Райзмана «Твой современник» тоже были в основном «внепавильонные» эпизоды. Очевидно, однако, что в сегодняшних фильмах, действие которых происходит непосредственно в сфере материального производства, от павильона отказываются еще чаще. В числе прочих веских причин здесь, надо полагать, принимают во внимание и то обстоятельство, что сюжетные ситуации, естественно обозначенные подлинными условиями труда и быта героев, привычными для глаза, знакомыми по собственным впечатлениям, обретают дополнительную достоверность, убедительность: зрительское внимание надежнее концентрируется не на обрамлении событий, а на их содержании.

3

Главное, последовательно воплощаемое содержание произведений, которые дают основания говорить о новом этапе в развитии современной темы в нашем кино,— п о и с к; их центральной фигурой является, как правило, активный, творчески ищущий, деловой человек, ясно представляющий свои цели и их место в ряду общественных задач. И хотя на экране поиск обычно ведется на уровне решения конкретных, вполне определенных и локальных вопросов, за ним встают проблемы иных масштабов — огромные, занимающие наш народ и государство в целом; вырисовываются конфликты, значимость и характер которых обусловлены общественными потребностями всей страны, новым содержанием жизни.

Значит, нет никаких
Никогда,
Есть когда-нибудь
Или когда-то
Это так!
Но какое-то но
Существует и существовало...
Знаю:
Скоро случиться должно —
Что еще никогда не бывало!

«Самый жаркий месяц» открывается этими стихами Леонида Мартынова — они сообщают прологу атмосферу ожидания, предчувствия встречи с чем-то знакомым, издавна дорогим и с неизвестным, неведомым по прежним впечатлениям.

Встреча состоится.

Встреча с Виктором Лагутиным, главным действующим лицом фильма — с сильным, жестким, принципиальным человеком, имеющим свой, верный, сегодняшний, незамутненный ложными и отжившими представлениями взгляд на такие понятия, как рабочая честь, трудовой энтузиазм, ясно сознающим малые, сиюминутные и высшие, непреходящие цели дела, которому служит, страны, в которой живет.

Встреча со многими, очень разными и бесконечно интересными людьми, которые, каждый на своем месте — от подручного сталевара до директора металлургического гиганта,— вкладывают столько сил, физических и духовных, в работу по умножению богатства народа, могущества Родины.

Встреча с коллективным героем, имя которому — Рабочий класс.

Следует отметить, что сценарий «Самого жаркого месяца», написанный Г. Бокаревым и Ю. Карасиком, заметно отличается от пьесы, впервые поставленной на сцене МХАТа. Сердцевиной знаменитого мхатовского

спектакля является конфликт между пожилым опытным сталеваром Сартаковым и новичком-подручным Лагутиным, осудившим Сартакова за его распоряжение «рудить по холодному», то есть ускорять плавку в явное нарушение принятого технологического режима. Столкновение Лагутина с Сартаковым оборачивается тяжелым моральным поражением последнего: он уходит на пенсию, место бригадира занимает Лагутин. Одна из кульминационных точек театральной постановки — эпизод разрушения «Гайки», пивного ларька, прилепившегося к самому краю заводской территории. Исподтишка там торгуют не только пивом, но и водкой, что не способствует созданию трезвой — отнюдь не в фигуральном смысле слова — обстановки на производстве, поскольку некоторые рабочие частенько заглядывают в ларек во время смены. Лагутин сам, никого не спросившись и ни с кем не посоветовавшись, сносит ненавистную ему «Гайку» бульдозером. За такое самоуправство ему грозит суд, и уж во всяком случае он должен будет возместить нанесенный государству материальный ущерб. Но тут на выручку Лагутину приходят товарищи по бригаде и цеху: до начала цехового собрания по «персональному делу Лагутина» они собирают необходимую сумму, проявив тем самым не только солидарность с его решительным поступком, но и вынося своего рода «вотум доверия» молодому сталевару (назначения Лагутина, новичка, да еще — с резким, неуживчивым нравом, они поначалу не одобряли).

Конфликт в картине строится по-другому. Есть в фильме и глубоко уязвленный в своем человеческом и профессиональном самолюбии Сартаков (ведь не он же виноват, в самом-то деле, что изношенная печь «не тянет» и приходится пользоваться халтурным приемом, чтобы дать плавку по графику и не оставить без премии всю бригаду), есть и «расправа» с «Гайкой», интересная своей неожиданностью, решенная эмоционально, броско (этот поступок Лагутина, к сдержанности и самообладанию которого мы уже успели привыкнуть,— как взрыв, как внезапная вспышка, по-новому высветившая его характер). И все-таки самые «горячие точки» этого острого, публицистически страстного произведения не здесь.

«Час пик» Виктора Лагутина, его, если хотите, звездный час (только как-то не вяжется эта поэтическая фигура с будничной обстановкой эпизода в мартеновском — хорошо, что не вяжется...), его прорыв за пределы круга, резко очерченного негодной традицией привычной штурмовщины, узаконенной, демагогически возведенной в ранг «трудового энтузиазма», приходится на «последнюю смену квартала», которую непременно, любой ценой нужно завершить досрочно. Тогда выплавленный наспех металл пройдет ОТК «сегодняшним числом», тогда появится возможность оказать обещанную «помощь» соседнему предприятию, «заваливающему» план; тогда и промышленные показатели всей области будут «в полном ажуре»; тогда рабочие получат премиальные, а в заводоуправлении вывесят, наверное, издалека заметный лист ватмана: «Молния! Бригада сталевара Лагутина выдала скоростную плавку на два часа раньше графика!»

Вот как все славно задумано. Вот к чему идет. А то, что из высококачественного сырья будет сварена низкосортная «кипучка», мало кого волнует. Надо — значит надо! Не впервой, привыкли...

Так бы тому и быть, если бы не Виктор Лагутин. «Фокусник», «махновец», скажет про него директор комбината, герой труда, крутой и могучий мужик Сергей Ратомский. И ошибется! Не махновец, не фокусник — с т а л е в а р, вот кто такой Лагутин. Он не план срывал, не анархию в цехе устраивал, когда принял нелегкое для себя решение выйти из аврала, нарушив прямую установку начальства. Он «варил н о р м а л ь н у ю высококачественную сталь», то есть делал как раз то, что и полагалось делать ему и возглавляемой им бригаде — по всем нормальным законам, производственным и нравственным. А как же иначе?..

...Новый главный инженер ткацкой фабрики из картины «Старые стены» (сценарий А. Гребнева, режиссер-постановщик Виктор

Трегубович) никак не может найти общий язык с директором Смирновой. Не одобряет он эту «политику латания дыр», когда из-за просчетов в организации производства в отстающий цех приходится к концу месяца собирать народ со всей фабрики, отменять выходные, упрашивать работниц выйти и потрудиться еще одну смену. Конечно, можно выполнить план и таким способом, но это, по выражению Виктора Петровича,— «обманное благополучие». Чтобы добиться благополучия настоящего, главный инженер готов пойти даже на крайнюю меру: оставить один раз фабрику без прогрессивки. А почему бы и нет! Ведь это — премия, а не зарплата, ее-то уж во всяком случае только за хорошую, ритмичную, а не авральную работу платить положено...

Разумеется, между «Самым жарким месяцем» и «Старыми стенами» не стоит знак равенства: размах и острота конфликта, глубина проникновения в материал здесь заметно различны. Фильм Ю. Карасика по многим показателям выделяется в ряду произведений, о которых говорится в нашем обзоре. Не случайно анализ конкретных примеров был начат именно с этой картины; ей и дальше будет уделяться повышенное внимание, поскольку «Самый жаркий месяц» — наиболее показательное из последних достижений кинематографа современной темы — сумел вобрать целый комплекс проблем, связанных с научно-техническим прогрессом, с жизнью нашего рабочего класса. Однако основная ситуация, метод ее драматургического моделирования, некоторые принципиальные черты характера героя-современника, какими мы увидели их в этом фильме, не мешают, а, наоборот, побуждают зрителя обратиться еще к нескольким недавно появившимся картинам, показательным для нового этапа освоения нашей сегодняшней действительности в кино.

Виктора Лагутина директор Ратомский назвал «махновцем». Начальника участка Сидорова кто-то из руководства строительства, на котором трудятся герои ленты «Ксения, любимая жена Федора», поставленной Виктором Мельниковым по сценарию А. Гельман и Т. Калецкой, окрестил куда более хлестко: «камикадзе». Смертник, стало быть... За то, что Сидоров ни в какую не давал свое «добро» на разгрузку уникальных дорогостоящих труб у себя на участке. Стройплощадку, видите ли, ему не подготовили — эка невидаль! Если бы ему одному... Другие-то принимают оборудование на любых площадках. И лежит оно там после под открытым небом. Понемногу портится. Зато в какой-то из граф очередного рапорта можно, ничтоже сумняшеся, зафиксировать «выполнение плана». Если не по монтажу, то хоть по материальному обеспечению. Тоже — «дело». А из-за этого Сидорова (да кто он такой, позвольте спросить!..) — нельзя. Его уж и так и сяк уламывали: и телефонограммы грозные передавали и «молнию» на дверь его конторки прилепили. Позор, мол, Сидорову, срывающему план... И уже загибаются уголки у «молнии» — не первый день висит, каждое утро, приходя на работу, видит Сидоров обидную бумагу. Скользнет по ней невеселым взглядом, вздохнет... Но уступать не хочет. Потому что — прав.

Здесь стоит наметить кое-какие предварительные выводы относительно ситуаций, показательных для фильмов рассматриваемой группы. Как-то странно получается: для того, чтобы доказать свою правоту, обратить внимание на плохую постановку дела на стройке или на фабрике, чтобы изменить положение к лучшему, герой, если верить некоторым фильмам, должен... или срывать производственный план или хотя бы ставить его под угрозу срыва!? Конечно, мы заведомо упрощаем смысл коллизий, исследуемых в картинах «Здесь наш дом» или «Старые стены». В чем этот смысл — читатель увидит, если не поленится дочитать статью до конца. Здесь же нам хотелось обратить внимание на тот, к сожалению, все же вполне очевидный факт, что многообразие реальных явлений, связанных с поступательным движением научно-технического прогресса, с заменой устаревших, отслуживших свое методов планирования и организации производства, в некоторых лентах последних лет сводится к такой вот простейшей дилемме: будем выполнять план — останемся на старых, негодных по-

зициях; затеем «бунт», отмахнемся от плановых заданий — и выйдем на передовые, перспективные позиции. Не так все это однозначно. Не здесь, думается, существо проблемы. Вопрос нужно ставить шире и исследовать его на всю глубину. Иначе — намечается опасный штамп, упрощение, эффектное, но мало эффективное скольжение по поверхности, вырабатывается схема, в которую ни за что не удастся втиснуть обширный и живой материал действительности.

Обратимся в этой связи к картине Сергея Шустера «День приема по личным вопросам» (сценарий П. Попогребского).

...Прием по личным вопросам управляющему трестом «Энергомонтаж» пришлось в тот день отменить. Хотя народу к нему записалось много и день был назначен заранее. Неудачный, прямо скажем, день: конец месяца и конец квартала. И план ввода готовых мощностей снова на волоске висит. И если где-то в Ново-Сергиевске не подпишут акт приемки нового турбоагрегата именно сегодняшним числом, ЧП случится грандиозное, не один только трест, но и все министерство «без порток» останется...

Казалось бы, снова складывается уже знакомое положение. План «горит» — и вот-вот на экране должен появиться герой, который с лихой твердостью скажет: «Пусть себе «горит». В следующий раз будем умнее. Предусмотрим резерв. Точнее спланируем график. Подстрахуемся от случайностей». А нам, зрителям, останется только поаплодировать смелому и смышленому человеку, сумевшему предложить столь «радикальный» выход из действительно сложной ситуации.

Нужно отдать должное автору сценария: он не соблазнился тривиальным решением, отошел от штампа. В Ново-Сергиевске, где поначалу сложилась действительно тревожная ситуация (трех часов до положенных по норме семидесяти двух не доработал агрегат под нагрузкой — началась вибрация ротора), сумели турбину пустить и вывести ее на проектную мощность. Сумели *честно*, без «липы», закрыть план. Иное дело — каких усилий, какого напряжения стоил пуск... Людям, много часов подряд, без отдыха «колдовавшим» в машинном зале ТЭЦ, и тем, которые за сотни километров от нее упорно, настойчиво искали необходимое техническое решение, чтобы оказать им помощь. И нашли в конце концов. Веришь, что произошло это не случайно, сколько бы ни ворчал мрачноватый и педантичный директор новой станции насчет «везения», якобы уже не в первый раз спасающего удачливого Бориса Дмитриевича Иванова, руководителя столичного треста. Удача ведь, как известно, чаще ищет достойных. И Иванов — достойный. Хотя, впрочем, и не во всем... Но об этом речь впереди.

Пока же, попутно, хочется сказать вот о чем. «День приема по личным вопросам» — едва ли не первая в нашем кинематографе попытка показать на экране будни крупного учреждения — в подробностях, без акцента только на светлых или только на теневых сторонах, показать так, чтобы за деталями учрежденческого быта прорисовывалась жизнь огромной страны, чтобы нам открылось многообразие связей и взаимоотношений людей, которые, несмотря на то, что работа их такая разная, в равной степени причастны к одному общему делу. При таком подходе к теме перед кинематографистами открывалась возможность раскрыть содержание конфликта, вернее, конфликтов, больших и малых, существенных и второстепенных, порождаемых живой практикой *рабочего дня*, выявить множественность точек зрения по этим конфликтам, проникнуть в богатый и, конечно, не однородный мир человеческих интересов и чувств героев. «Открывалась возможность» — так приходится говорить потому, что по сравнению со сценарием, отмеченным свежестью художественного видения, точным законченным рисунком характеров и ситуаций, фильм заметно проигрывает. Драматургию сценария отличала глубина, доскональность — режиссура картины «берет» только верхний пласт явлений, интересных, важных, но пока что мало исследованных киноискусством. И хотя в фильме тоже немало удач, прежде всего актерских, в целом он заметно отстает от сценария. На экране потеряны многие нужные

краски; без них дыхание подлинной жизни, столь ощутимое в сценарии, слабеет. Анализ подменяется описанием.

И вот еще что досадно. В сценарии П. Погребского о трудностях, с которыми сталкивались герои «Дня приема по личным вопросам», было сказано честно, открыто, «без ретуши» (есть это и в картине), но в то же время там был мотив высокой радости, выпадающей на долю людей, сумевших наперекор трудностям успешно завершить огромной важности дела. Вспомним разговор главного инженера треста и директора ТЭЦ — после того, как капризная турбина надежно заработала наконец под полной нагрузкой.

«...Сергей Ильич, вот вы, кандидат наук, объясните-ка лучше, что такое электричество?

Они шли мимо распределительного устройства, куда по шинам, подвешенным к резным пирамидам изоляторов, стекало из станции нечто неведомое, неощутимое, то, что производила она.

— В школе проходил, в вузе изучал... — начал Бурчуков.— ...А до сих пор не представляю, что же там такое течет, что им можно осветить всю Швейцарию?

Чистяков посмотрел вверх — энергия! Она поднималась, текла по воздушным аркам проводов, повисших над землей. Их бережно несли на саженных своих плечах ажурные опоры.

Широко шагая, они уходили за горизонт, окрашенные закатом, и взгляд невольно влекло за ними.

Хотелось приподняться над болотистыми пустошами, среди которых выросла станция, и заглянуть за выпуклость земли, куда уносят провода то, что нужно там, где шумят города и волнуются нивы...

Что значат по сравнению с ветровым этим простором огорчения, мелочи обид от несправедливо сказанных слов и сами эти слова?

— Сам не знаю... — и Чистяков засмеялся вместе со всеми».

Такой сцены в фильме нет. А жаль, ибо из подобных, мелких, на первый взгляд, упущений и сложились те потери, в результате которых в фильме делается акцент на одной — в сущности отнюдь не центральной — ситуации, определенной судьбой инженера Темкина.

4

Было бы ошибочно и, по меньшей мере, недальновидно, расценивать широкое вторжение героев типа Виктора Лагутина на экран (и в искусство вообще) как результат авторского произвола или, того хуже — как следствие аберрации художественного видения реальности. Кто же они такие, эти беспокойные, несговорчивые, решительно и по-деловому настроенные люди? Откуда взялись? Что за стимулы определяют линию их поведения? Да и так ли уж много их на самом деле, как убеждает нас в том искусство?

Эти непривычные (пока!) герои — дети века, характерные фигуры новой действительности; один из ее аспектов, исключительно важный, очень наглядный по уже имеющимся результатам, но далеко не единственный. Следует ясно понимать, что научно-техническая революция не автономна, что она не изолирована от всех остальных процессов, слитых в русле нашего современного исторического развития. Выдвинутое партией программное положение о необходимости органического соединения достижений НТР с преимуществами социалистического строя не только исключительно актуально, но и глубоко обоснованно, поскольку отражает диалектический подход к действительности с учетом как всех ее главных взаимодействующих факторов, так и характера их взаимодействия.

Кроме того, научно-техническая революция — как явление подлинно прогрессивное — зависит не от одних только результатов фундаментальных научных исследований и широкого повсеместного внедрения самой совершенной техники, создаваемой на их основе; ее полноценное и всестороннее осуществление возможно только при социалистическом строе и, таким образом, определяется дальнейшим повышением уровня социальной активности всех членов нашего общества, безусловным усвоением ими новых норм социальной нравст-

венности, более полным овладением человеком не только природными, материальными, но и общественными условиями своего существования.

В силу этих объективных закономерностей в современных произведениях советского искусства, обращающихся к ключевым проблемам нашей действительности, психология человека неизменно проецируется на широкий фон общественной жизни, а социальная характеристика героя выдвигается в самый центр художественной структуры фильма, борьба несовпадающих точек зрения на изменившиеся общественные условия и новые общественные потребности определяет содержание и остроту основных конфликтов.

В результате ломаются и привычные представления о производственной теме и производственном конфликте в кино, как это видно на примере фильмов самого недавнего времени.

В самом деле, разве можно определить центральную драматическую коллизию «Самого жаркого месяца» как столкновение Лагутина с Ратомским! Да они за всю картину (не считая самого последнего эпизода) друг другу и двух слов не сказали. Директор впервые и узнал-то о существовании Лагутина только после того, как сорвалась «скоростная плавка» и были сведены (Лагутиным!) на нет «достижения» очередного организованного по настоянию Ратомского аврала. Но и после случившегося Виктор Лагутин в глазах директора — не противник, с которым предстоит бороться, а чудак, своевольник, которого нужно угомонить. Вот вам, пожалуйста: еще и пивной ларек поломал, чего доброго, «завтра из высоких соображений завод взорвет». Ну, это он — зря. Так, для красного словца говорит. А вот то, что Лагутин под него, Ратомского, вернее под принятый им стиль управления производством, под его методы организации труда, когда-то исторически оправданные и даже необходимые, а ныне себя изжившие, обнаружившие свою ограниченность, «мину подводит», это для директора ясно. И это тоже — не бином Ньютона! «Я же понимаю, почему ты его защищаешь»,— раздраженно бросает Ратомский Федору Артемовичу, парторгу комбината, который защищает Лагутина потому, что, с его точки зрения, с позиций государственных интересов, гораздо важнее разобраться в причинах неблагополучной ситуации на комбинате, чем разбирать «персональное дело Лагутина». И директор ничего не может возразить парторгу. Да и *хочет* ли он возражать — вот в чем вопрос!..

Честно сказать — не хочет. Не хуже Федора Артемовича понимает Ратомский, что если Лагутин не прав юридически, то прав по существу (если продолжать и дальше практику штурмов и авралов, «гонять» оборудование на износ и на износ же заставлять работать людей, то завтра под угрозой срыва окажется уже не сверхплановый, а необходимый, плановый показатель, и стало быть, грош цена Ратомскому как руководителю). Авралы лихорадят предприятие, рабочие от них устали... Но кто скажет, что директор устал и озабочен всем этим меньше других!?

Наверняка — больше. Потому что он — человек честный, он любит свою работу и болеет за нее, отдает ей столько сил, сколько имеет, и ничего, кроме самых добрых намерений, за душой у него нет и не было.

Беда в том, что этого уже мало. Одних только добрых намерений и волевых решений сегодня мало — даже если они подкрепляются самоотверженными личными усилиями руководителя, подающего впечатляющий пример.

Разве не подает такой пример (и *как* подает!..) управляющий трестом Борис Дмитриевич Иванов из «Дня приема по личным вопросам»? Вот уж, действительно, человек, «у которого способность работать с полной самоотдачей стала потребностью»,— так говорит о нем знающий Иванова, как самого себя, его бессменный зам — Маслов.

А как относятся к Б. Д. (так зовут Бориса Дмитриевича за глаза его сотрудники) люди, работающие с ним бок о бок? Любят ли они его? Похоже, что да. Хотя и прозвали Бедой — слишком много хлопот доставляет им неукротимый нрав Бориса Дмитриевича. Все они — от пожилого «архиварпуса ава-

рий» из техотдела до главного инженера треста, до ближайшего помощника — Маслова, все — друзья и союзники Иванова. Претит, разумеется, корректному и душевно чуткому Маслову грубая выходка Б. Д., наговорившего обидных слов ни в чем не повинному Чистякову, но на вырвавшееся у Иванова сгоряча «пусть катится на все четыре стороны» Маслов ответит: «Так нам недолго вдвоем в тресте остаться». «Вдвоем» — значит не бросит Маслов Иванова. Да и Чистяков тоже в тресте останется. Но вот останется ли все по-прежнему в работе треста? Не пришла ли пора Борису Дмитриевичу устроить «внутреннюю ревизию» себе самому, своим привычкам обращения с людьми, своему отношению к задачам производства, своему девизу: «Наверху всегда и все должно быть в порядке...» — это вопрос важнейший, корневой, но для того Иванова, которого играет А. Папанов, кажется, что и риторический. Во всяком случае, именно так и воспринимается внешне благополучное завершение картины — тревожное и нелегкое раздумье, овладевшее Борисом Дмитриевичем в тот самый день, когда он снова вышел победителем из сложнейшей «переделки» и, может быть, впервые с беспощадной прямотой спросил у самого себя: какой ценой досталась победа и какова, стало быть, ее истинная ценность... Сдается, что главная битва, которую еще может и уже должен выиграть герой «Дня приема», связана с необходимой внутренней борьбой. Вообще-то победителей не судят, но сами они порой являются на суд собственной совести — и приговор в таких случаях нередко бывает суровым...

Здесь необходимо уточнение. Под внутренней борьбой тут надо понимать борьбу внутри характера, но — не как попытку человека справиться с недостатками своей натуры. Главное в преодолении вредных стереотипов сознания, в усвоении новых взглядов на жизнь и ее потребности, в пересмотре привычной и долгое время представлявшейся непогрешимой концепции своего поведения. В день приема по личным вопросам решались вопросы общественные. Хорошо ли, верно ли решались — вот где существо проблемы.

Ответить на этот кардинальный вопрос самому себе — первая, ближайшая задача руководителя. Решать все связанные с ним трудности — задача, которую предстоит выполнить сообща, в борьбе против всего отжившего, общественно бесполезного, обветшалого и ненужного нам в нашей сегодняшней, тем более — в завтрашней жизни. Важность этой проблемы широко осознается в обществе, и искусство, верно угадывая перспективное разрешение конфликта, «работает» не только на настоящее, но и готовит почву для грядущих свершений.

Лагутин из «Самого жаркого месяца» и Бахирев из «Битвы в пути» — не двойники, хотя и обладают чертами принципиального сходства. А вот Вальган и Ратомский — это уже совсем разные люди. И Лагутин может рассчитывать в дальнейшем на союз с Ратомским, потому что оба они принадлежат одному времени, у обоих есть будущее. Тогда как у Вальгана было только прошлое, и еще — ограниченный плацдарм в настоящем, который он упрямо старался удержать, понимая, что Бахирев ему в этом не поможет.

Вот почему, в частности, складывается новая расстановка сил, характерная для современного производственного конфликта: происходит изменение природы этих сил.

(Окончание в следующем номере)

«Каждый день жизни»
«Страна наша Тюмения»
«Родник в лесу»
«Яблонька»
«Цветные карандаши»
«Человек и слово»
«Велосипедик убежал»
«Почему плачет облако»

Е. Стишова

Взято из жизни

«Каждый день жизни»
Сценарий Т. Золоева, Б. Лобкова.
Постановка Т. Золоева. Оператор Е. Козинский. Художник В. Шинкевич. Композитор Е. Геворгян. Звукооператор А. Нетребенко. Одесская киностудия, 1974.

Завязка фильма «Каждый день жизни», честно говоря, вызывает в памяти еще не остывшие ассоциации: на шахту приезжает новый главный инженер... И уже привычно готовишь себя еще к одной версии «Человека со стороны»... Но все складывается совсем не так, как ожидалось.

Герой — зовут его Марат Григорьевич Жуков — далек от новейшего стереотипа «делового человека», хотя человек-то он безусловно деловой, что не только доказывается в картине, но и в большой степени составляет ее пафос. Да и картину в целом как будто бы трудно «заподозрить» в полемических влияниях или — напротив — отталкиваниях. Чем глубже входишь в фильм, тем тверже убеждаешься: вряд ли стремились авторы сделать свой фильм аргументом в споре о герое нового типа, хотя, как мы увидим, имели для этого все основания.

Сам факт такого «невмешательства» вправе считать симптоматичным.

Ведь фильм «Каждый день жизни» поставлен режиссером, который отлично знает шахту и производство: Теймураз Золоев создал этапное произведение в документальном кино —«Шахтерский характер». И если в своем втором игровом фильме он не выходит на прямой спор о современном герое, то мне интересно: почему? Может быть, в такой позиции и заключена полемическая цель?

Вопрос усложняется еще и тем, что в картине тем не менее пересечения с дискуссионной проблематикой налицо.

Чешков, во имя высших целей, разрывает контакты с людьми и именно на этой основе собирается налаживать производство. Жуков тоже налаживает производство, но при этом всячески ищет человеческие контакты, тянется к людям.

Чешков убежден, что эмоции только мешают дело делать. В случае с Жуковым — наоборот. Не то чтобы он был сентиментален или прекраснодушен, но все-таки он дает повод вышестоящему начальству даже попенять ему:

— Не надо поддаваться эмоциям, Марат Григорьевич!

Но хотя параллели с модными драматургическими конструкциями очевидны, рука, повторяю, не поднимается написать, что фильм идет в русле уже завязавшегося диспута о новом герое. Не включается он в этот диспут, и все тут.

В чем тут дело?

Но предвижу и контрвопрос: почему я так упорно втискиваю фильм в орбиту дискуссионных баталий? А вот почему: в проблематике героя появилась новая точка отсчета; может ли художник, впрямую с этой проблематикой столкнувшийся, не принимать ее в расчет — прямо или косвенно? В данном случае он их в расчет явно не принимает. Тем более хочется понять: почему? Так что откажемся от критических реминисценций и зайдем в картину изнутри, с тыла. Вникнем в аргументацию авторов. И в родословную их героя.

Одесская студия выпустила недавно фильм режиссера Т. Золоева «Каждый день жизни», посвященный шахтерам Донбасса. Редакция попросила высказаться об этом фильме журналиста, корреспондента «Комсомольской правды» в Донецке В. Проскуру и кинокритика Е. Стишову.

●

Генеалогия Марата Жукова выстраивается при взгляде в прошлое создателя фильма — режиссера Т. Золоева.

Там, в зрелом опыте документалиста, и следует, видимо, искать исток фильма «Каждый день жизни».

Т. Золоев знает шахту, ее проблемы и ее людей не по литературным источникам. Свой «Шахтерский характер» он снимал методом длительного кинонаблюдения. Жизнь бригады Анатолия Пшеничного, жизнь шахты «Октябрьская», где эта бригада работала, была изучена им до тонкостей.

Сюжет фильма «Каждый день жизни» отпочковался из «Шахтерского характера», из нескольких строчек закадрового текста. Документальный факт вырос в художественный фильм. О том, как бригада попала на трудный участок, и, работая в условиях, опасных для жизни, потеряв в заработке вдвое, а то и втрое, все-таки не распалась. Вопреки инструкциям, запрещающим работать в аварийных условиях; вопреки гневу начальства, ответственного за план, а план бригада не давала. Наконец, вопреки здравому смыслу, если, конечно, сводить здравый смысл к большим заработкам.

●

В фильмах последних лет мы нередко узнаем «сюжеты из жизни», сюжеты, которые у всех на памяти, которые еще недавно были «горячей» новостью газетной полосы (приведу хотя бы два свежих примера: «Каждый день доктора Калинниковой» и «Абитуриентка» — ленты выпуска последнего полугода).

И авторы фильма «Каждый день жизни» всячески подчеркивают свое кровное родство с документом, с его сюжетикой и эстетикой. Они не затушевывают документальный сюжет, как это сделано, например, в картине «Каждый день доктора Калинниковой»: здесь кинематографисты стремятся уйти от возможных параллелей со своим реальным прототипом. В научной судьбе доктора Илизарова и его открытия им важен не факт сам по себе, не «случай из жизни», а тема, за этим фактом встающая, закономерность, отраженная, словно в зеркале, в этом самом случае. От факта они старательно уходят, вплоть до того, что их герой — женщина. Такой поворот и впрямь не только исключает прямые аналогии, но еще и новую тему вводит в круг проблематики фильма. Но — чем дальше картина отстоит от буквы факта, тем ближе она оказывается к его сути.

В «Каждом дне жизни» совсем иные взаимоотношения с материалом. Авторский метод здесь — это метод реставрации, максимального приближения к подлиннику. Здесь герой фильма — бригадир Доценко (артист Н. Мерзликин) даже носит имя своего прототипа Пшеничного — Анатолий Михайлович.

И сюжет разыгран суховато, без особых беллетристических разветвлений (в отличие опять-таки от «Доктора Калинниковой»). И конфликт движется по прямой, от эпизода к эпизоду, действие сконцентрированно и экономно. Текст же максимально освобожден от речевого балласта — герои обмениваются в основном информативными репликами.

Интерьеры подчеркнуто деловые, нейтральные, быт только обозначен. Не важно, к примеру, чем отличается кухня в квартире Доценко от кухни в квартире Толи-старшего. В одном случае авторы ставят стол к стене, в другом — посредине, и все. Они — не бытописатели, они — документалисты, хроникеры, и художественный фильм строят по законам хроники, с той только разницей, что фильм-хронику в наше время принято делать эффектнее: скажем, обозначать даты и часы, играть титрами, вводить закадровый текст, словом, всячески подчеркивать оригинальность формы.

Т. Золоев отказывается от такого рода эффектов, от эффектов вообще. Фильм сделан скромно, настолько скромно, что, не знай мы золоевских документальных лент, их уверенного, даже броского стиля, можно было бы говорить о скованности, несмелости режиссерского почерка. Парадоксально, но в документальном «Шахтерском характере» было куда больше игры — красок, оттенков, юмора, жизни, чем в игровом «Каждом дне жизни». Там

режиссер не стеснялся своей влюбленности в героев, общался с ними свободно и легко. Он не скрывал своей радости от этого общения: не спешил убрать камеру, оборвать фонограмму. Он держал человека в кадре ровно столько, сколько нужно было для того, чтобы мы сполна ощутили характер, индивидуальность. Он не скупился на подробности, зная: портрет делают детали. И тем не менее его фильм не ощущался как затянутый. Золоев-документалист обладал тонким чувством экранного времени. Насыщенный изобразительный ряд только казался потоком, стихией, «жизнью врасплох». Просто он был выстроен с той виртуозной тщательностью, когда кажется, будто картина сложилась сама по себе, вылилась, как песня из сердца, без особых авторских усилий.

Его документальные герои много говорят — «Шахтерский характер» построен в основном на синхронных съемках,— но самую ценную информацию несут не слова, а лица. Одна только пластика этих лиц открывала нам людей — их характеры, духовный мир, интеллект.

Вспоминаю лицо Анатолия Михайловича Пшеничного. Знаменитый бригадир, Герой Социалистического Труда, его бригада гремела по всему Донбассу. Вот он говорит про шахтерскую профессию, про шахтеров. Молодое, худощавое, резко обозначенное лицо, глаза с поволокой, держится свободно, спокойно — чувствуется, привык человек говорить на людях, нетрудно это ему. Но вдруг прищурится лукаво, и видно: ох, непрост бригадир! Одним словом, лицо — как партитура. Только умей прочесть. И в этом было мастерство режиссера — найти такое лицо и «проиграть» его на экране: не нарушить естественного дыхания, а обнаружить в нем и типологию и психологию. С этой задачей в свое время Т. Золоев справлялся артистично.

Но вернемся к фильму «Каждый день жизни». Прибавим к его характеристике еще два штриха, которые дорисуют портрет: в картине, по существу, «выключен» второй план и нет массовых сцен — это в фильме о шахтерах! Вспомним «Большую жизнь», вспомним тех же «Донецких шахтеров». Проходы на земле и под землей, шахтерские робы, шахтерские лампы, шахтерские каски, шахтерский размах, рекорды, триумфальные встречи и, конечно же, песня, непременно песня... Впрочем, в фильме Золоева звучит знакомый куплет — цитата из «Большой жизни»: «...спят курганы темные, солнцем опаленные». А где-то в середине фильма и в финале — два прохода, как рефрен. По аллее прямо на камеру идут семеро из бригады Доценко: идут молча, курят — простоволосые, в белых, закатанных до локтя рубашках; взглянешь — люди без особых социальных примет. То ли рабочие, то ли инженеры, то ли научные работники. Правда, социальный срез разработан в фильме ровно настолько, чтобы не стать самостоятельной темой. Но и не заметить его нельзя. А, заметив, тут же задаешь себе вопрос: почему режиссер отказался от фона, от среды, почему ему импонируют почти условные интерьеры телевизионного театра, статичные мизансцены, неподвижная камера?

Что за этим — тяга к документу, к правде, стремление уловить, запечатлеть день сегодняшний в его типологических отличиях от вчерашнего? Или цель более частная — сделать фильм о шахтерах «без экзотики»? Уйти от штампов, отказаться от непременных атрибутов шахтерского быта, утративших свою подлинность из-за частого употребления? А, может быть, и то и другое — лишь выбранный авторами способ исследовать проблему «в чистом виде»— чтобы было нагляднее?

Эти творческие цели так и остались для меня неразгаданными — во всяком случае, в фильме, в его художественной ткани они не реализуются с той степенью последовательности, которая дает возможность «воссоздать» намерение художника на основании полученного результата.

Что же, попробуем, как в задачке, найти «икс» с помощью величин, нам известных. Известно, что в основе картины лежит локальный производственный сюжет, который к тому же является «сюжетом из жизни». Если же совместить выбор сюжета — документального, конфликта — взятого из жизни, с выбором художественных средств —«под документ», то

авторское кредо можно вычислить с большой долей вероятности: правда, ничего, кроме правды.

●

...Со всякой бригадой может случиться такое: попали на труднопроходимый пласт, и никакая НТР с ее могущественной техникой тут не спасет. Обвал за обвалом, выработка ничтожна, план горит, и начальство каждый день грозит закрыть лаву, разбросать коллектив по другим участкам: это сохранит заработок шахтерам и стабилизирует показатели плана на шахте.

Но не так-то все просто: сам директор шахты скрепя сердце мирится с невыполнением плана и не решается закрыть аварийную лаву. Он ждет нового главного инженера, чтобы «человек со стороны» взял на себя такое щекотливое дело. «Это нельзя делать в приказном порядке,— вводит он Жукова в курс событий.— В бригаде Доценко не случайные люди. Это коллектив, который собирался почти десять лет. Подземные работы — это фильтр. За это время в бригаде прошло человек двести пятьдесят — триста, а осталось? Шестьдесят! Те, кто спускается в шахту за длинным рублем, уходят. А остаются настоящие шахтеры!»

Стало быть, существует на шахте своя этика, по которой шахтерскую бригаду чтят особо, словно это не административная единица, а лицо одушевленное, живой организм. И лишить его жизни — взять грех на душу. Потому-то директор медлит с приказом, хотя в лаве чуть ли не каждый день — авария. Он знает — бригада против его решения, и не может с этим не считаться. И все-таки главный инженер получает первое задание — подготовить техническое обоснование закрытия аварийной лавы. А тут еще в день первого посещения участка в присутствии Жукова как нарочно полетел конвейер, шахтерам пришлось взяться за лопаты, и кто-то из бригады в сердцах обругал главного, еще не зная, что это и есть новое начальство. Вот Жуков и решил

«Каждый день жизни». Бригада Доценко

как можно быстрее покончить с этим делом: «мучаются люди...»

И пойдет «раскручиваться» сюжет: и проблемы будут возникать одна за одной, но режиссерскую сверхзадачу — в ее публицистическом аспекте — мы из виду не потеряем. В репликах и монологах действующих лиц будет звучать знакомый и бесспорный мотив: всякая производственная проблема есть еще и проблема нравственная. Вот, скажем, главный инженер решил своею властью отремонтировать конвейер в бригаде Доценко и, отменив приказание директора, заслал в аварийную лаву детали, предназначенные для других участков. Тем самым он поставил под удар выполнение плана на шахте. И прав директор, когда, почти теряя выдержку, говорит Жукову: «По всем нормам ты должен получить от меня строгача...»

Но одновременно прав и Жуков! Он уже понял: бригаду Доценко необходимо сохранить. Развалить такую бригаду — должностное преступление «не только с точки зрения человеческих эмоций, но и с точки зрения государственной». Больше того, главный инженер понимает правоту директора и даже видит выход — пока тактический: нужен человек, облеченный административной властью, который без демагогии и шума возьмет на себя всю полноту ответственности за судьбу бригады. Таким человеком он назначает самого себя; сознает, что идет на риск, но идет на него, будучи уверенным, что дело стоит того. При этом Жуков ставит под удар не только производственный план — свою личную судьбу. Но спасает судьбу коллектива. Вспомним, что наш герой только-только пережил какое-то крушение, находясь на ответственном посту в научно-исследовательском институте, откуда его и перебросили на производство, «ближе к жизни». Об этом несколько туманно, обиняками говорят окружающие, да и сам Жуков тоже прямых разъяснений не дает. Однако «факт из биографии» дополняет наше впечатление о новом главном: вот человек, который при любой погоде не боится идти против течения, если от него зависит чья-то судьба.

Театральный артист из Кишинева В. Измайлов, играющий Марата Жукова, максимально использует отведенное ему в фильме жизненное пространство. Его паузы красноречивы, улыбка выразительна, а написанные газетным слогом тексты он произносит так, будто это живая, разговорная речь. Марат Жуков вызывает чувство доверия, надежности, хотя человек он скорее замкнутый, чем откровенный. Но он добрый, Марат Жуков — и это чувствуют все. Нет в нем профессиональной жесткости функционера, рационалиста, «делового человека».

Да, на него можно положиться — такой не подведет. Но в нем есть еще и другое, не менее важное — и это уже не деловое качество, а свойство души. С ним хочется говорить по душам — такой войдет в положение. Деловитость не мешает ему быть человеком. И по тому, как спокойно, без рефлексий и сомнений, идет он против течения, как привычно выдерживает начальственные разносы, мы можем предположить, что ему не впервой отстаивать свои нравственные принципы. Не дебютант Жуков в этом деле.

Но вот в чем загвоздка, вот в чем беда: хотя проблемы ставятся нешуточные и совсем не литературные, хотя их гуманистический пафос бесспорен и очевиден, думая о фильме, я все время словно натыкаюсь на невидимую преграду. Она мешает мне «оторваться от земли» и последовать за художником в мир созданной им художественной реальности. Я все время боюсь удариться затылком о потолок: кубатура фильма слишком мала для его проблематики, его конструкции не выдерживают такой нагрузки, в нем трудно дышать. Ошибка в расчетах?

На мой взгляд, ошибка в самом выборе опорной точки замысла. В абсолютизации документальности. Коли у нас все по правде, все, как было в жизни, то и лукавить тут нечего — правда свое возьмет. И если в своих документальных работах режиссер всячески высвечивает тот элемент игры, который непременно есть в жизни, и именно эта игра — игра глаз, лица, рук, голоса, пойманная объективом, пленяла подлинностью отраженной экраном жизни, то — видимо, по логике «от противного»— Т. Золоев попытался срежиссирован-

ную, сыгранную реальность приблизить к подлинности, снимая, затушевывая актерскую игру подчеркнуто документальным стилем.

Но, наступая на горло собственной песне, посадив актеров на голодный паек информативных текстов и фронтальных мизансцен, не эволюционировал ли режиссер к протоколу? Его эстетика близка эстетике контурной карты. Все соответствует правде жизни, все на месте — материки, моря, океаны. Только и синие моря, и зеленые долины, и снежные вершины не имеют здесь ни цвета, ни объема.

●

И получается любопытный «перевертыш». В «Шахтерском характере» реальные персонажи вырастают в образ художественный. Они типизируются в нашем сознании, обретают силу эстетического воздействия, но не теряют при этом своей документальной природы. Вымышленные персонажи «Каждого дня», исключая разве Жукова, не дотягивают до своих прототипов в «Шахтерском характере», как ни стараются авторы прочертить реальное первородство своих героев, «документировать» их. Чем безыскуснее, чем ближе к жизни пытаются быть авторы, тем искусственнее выглядят их герои, тем обнаженнее авторские попытки снимать «под жизнь».

В «Шахтерском характере» есть эпизод пикника. Бригада Пшеничного выезжает за город: дружно жарят шашлыки на природе, балагурят,— словом, отдыхают люди. В памяти осталось ощущение непринужденности, естественности, сложенное из пустяков: из неразборчивых голосов, случайных реплик, смеха. Сама необязательность происходящего убеждает тут в том, что эти люди привыкли бывать вместе, и сейчас, в присутствии камеры, ведут себя, как обычно.

Аналогичная сцена есть и в «Каждом дне». Здесь те же шашлыки, оборванные реплики, вспышки смеха.. Режиссер пробует с помощью актеров реконструировать непринужденное, естественное течение жизни... А экран фиксирует игру в непринужденность.

Между тем эта сцена очень важна для авторов. Здесь, на полянке, до трапезы или после нее, и происходит разговор, в котором пафос фильма открыто декларируется. Ввиду особой важности приведу этот разговор полностью.

Ж у к о в. Раньше был лозунг: техника решает все.

Т о л я - с т а р ш и й. Был такой лозунг... был. А потом?

Ж у к о в. Потом... Люди, овладевшие техникой, решают все.

Т о л я - с т а р ш и й. Правильно... А сейчас — умных много, а работать не каждый хочет!

Ж у к о в. Ну, а серьезно, как ты думаешь, Анатолий Михайлович?

Д о ц е н к о. Отношение к работе.

Т о л я - с т а р ш и й. Вот, правильно.

Конечно, правильно. Кто станет спорить! Отношение к работе—на этой точке как раз и сходятся все споры вокруг нового героя. Но если Чешков ставит дело выше человека, то Жуков мыслит на другом нравственном уровне. В понятие «отношение к работе» он вводит и отношения между людьми в процессе производства. Так он думает и так думаем о нем мы. Вот ведь что важно.

Но Жуков — единственный персонаж фильма, который «включает» в работу наше сознание. Все остальные просто заявлены; оттого фильму сплошь и рядом приходится разъяснять то, что должно само собой возникать из художественной логики повествования.

Но интересно: стоит режиссеру остаться один на один со своими героями, и мы сразу по почерку узнаем автора «Шахтерского характера» и «Николая Амосова». Самая сильная сторона Золоева-документалиста — умение вглядеться в лицо и увидеть в нем жизнь души — по-прежнему работает на него. Потому так выразительны обе панорамы бригады, где в кадре — крупно — одни только лица, лица... Усталые, сумрачные, задумчивые, счастливые, растерянные — живые. Но вот действие уходит в интерьеры, на средний план, и, сказать по правде, становится скучновато. Нет нужды, что интерьеры естественные (фильм снимался на шахте «Трудовская») — это не прибавляет картине жизненного тонуса, эмоциональности, «истины страстей и правдоподо-

бия чувствований». Отсюда умозрительный характер нравственной коллизии фильма: с формальной логикой здесь все в порядке, а вот художественной, спонтанной логики недостает. Потому что — повторяю — реальность фильма мельче его материала. Материал выводит на проблему, а фильм сводит ее к частному случаю со счастливой развязкой. В конце концов оказывается, что бригада Доценко может пробиться к углю в своей же лаве — просто надо отрабатывать пласт «обратным ходом». Я не знаю, что это такое, но верю авторам на слово: они документалисты, им виднее.

●

Вспоминаю свое впечатление от фильма Т. Золоева «Николай Амосов». Герой «из жизни»— академик Амосов — органично сопоставлялся с инженером Губановым — героем «из фильма». Пусть один был лицом реальным, другой — вымышленным: совпадали масштабы той и другой личности. Совпадали потому, что «Николай Амосов» и «Твой современник» были явлениями единой художественной шкалы. А Марат Жуков не может стать реальным оппонентом того же Алексея Чешкова, хотя, по очевидной логике, должен был им стать: несопоставимы художественные масштабы этих образов. По той же причине Жукова не поставишь рядом с Губановым, не причислишь его к той когорте героев советского кино, которые не просто были носителями коммунистической нравственности, но обладали еще и мощным формирующим воздействием на зрителя.

Вот почему герой «Каждого дня» выпадает из контекста споров о современном герое.

А жаль.

Вячеслав Проскура

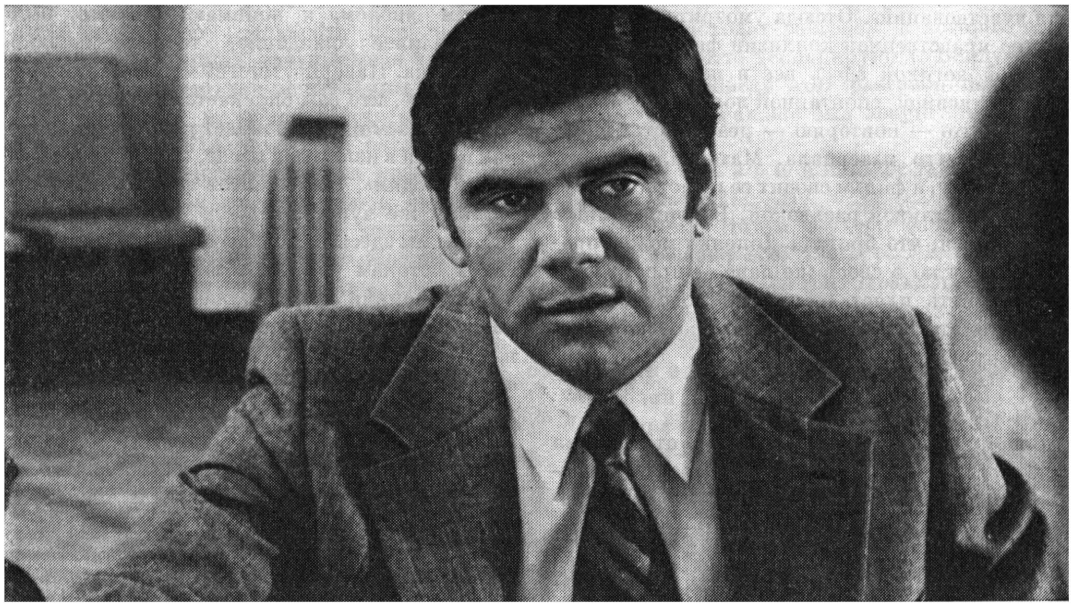
На заданную тему

Мне трудно вспомнить кинофильм, на который я бы шел с таким сложным, волнующим чувством, как на «Каждый день жизни». Сейчас, задним числом, я понимаю, что это было нетерпеливое ожидание, точнее — желание праздника. Наверно, многие мои земляки меня поймут: те, кто сам опускается каждодневно в «глубины земные» или живет рядом с теми, кто, как поется в известной песне, «тепло и свет приносит людям», шли на этот фильм, наверное, с таким же чувством.

Хотя мы здесь, в Донбассе, стоим ближе других к истокам угольного потока, и, казалось бы, горняцкий труд должен представляться нам совершенно будничным, прозаичным, тем не менее профессия шахтера и в наших глазах окружена ореолом романтики, своеобразной таинственности. Однако (как ни парадоксально!), эти ощущения и оценка очень редко выплескиваются хорошими произведениями искусства. Я уже не говорю о художественной прозе и поэзии, о кинематографе и новоявленной музе «голубого экрана». Мне непросто назвать и по-настоящему волнующий, точный по осмыслению и отражению действительности, журналистский рассказ о шахтерской жизни — будь то очерк, репортаж или даже элементарная корреспонденция.

Можно предложить немало различных толкований на сей счет. Бывает, мы обвиняем друг друга то в недостаточном знании психологии подземного труженика, то в стремлении излишне «технизировать» повествование... Совершенно неожиданное объяснение сложившейся практики дал мне недавно один знакомый бригадир горнорабочих. «Понимаешь,— говорил он,— многие из вас, корреспондентов, относятся к нашему труду, как к чему-то сверхнеобычному. Сами того не замечая подчас, вы пытаетесь идеализировать и людей и обстоятельства. Даже, когда критикуете шахтеров. А у нас — обычная работа! Поправка «на специфику» не должна заслонять общечеловеческую суть происходящего».

И действительно, вместо кропотливого исследования «общечеловеческой сути» труда шахтера зрителям преподносится эдакий «романтический флер», могущий возникнуть только в воображении человека, изредка спускавшегося в шахту. А бывает, что пишущий или «показывающий» автор сам настолько адапти-



«Каждый день жизни». Марат Жуков — В. Измайлов

руется в забое, привыкает к специфике горняцкого бытия, что изображает ее без остраняющего внутреннего комментария. И массовому читателю или зрителю становится непонятно (а значит, и скучно) там, где, по мнению самого автора, им следовало бы волноваться и сопереживать.

И все-таки (я прошу прощения еще за одно последнее отступление) существуют хорошие произведения о шахтерах. Ну, скажем, хрестоматийная первая серия «Большой жизни»; в песенном творчестве — это «Спят курганы темные» (оттуда же); в поэзии — стихи покойного Николая Анциферова... Помните?

Я работаю как вельможа —
Я работаю только лежа...
Не найти работенки краше,
Не для каждого эта честь:
Это только в забое нашем —
Только лежа —
Ни встать, ни сесть!

Строгий редактор мог бы, наверное, «придраться» к этому стихотворению, настоящий шахтер — никогда. Что ж, вместе с обушком, отбойным молотком, лопатой и деревянным креплением —«кострами»— сейчас списывают в архив немало атрибутов старой горняцкой романтики. Она теперь в другом. Певец Донбасса Павел Беспощадный сказал об этом так:

Он идет, этот сильный век —
Слышу грохот и лязг его брони:
На всю шахту один человек
Будет, словно шутя, коногонить...

...Итак, вернемся к тому, с чего, очевидно, следовало бы начать: ваш корреспондент приехал на просмотр в областную контору кинопроката. Именно — приехал, именно — на просмотр, именно — в областную контору... Потому что, возвратившись в Донбасс после непродолжительной командировки в соседнюю область, я уже не смог увидеть фильм «Каждый день жизни» в каком-либо кинотеатре шахтерской столицы. Он не удержался на экране — донецкий зритель не заинтересовался картиной, посвященной, в сущности, ему же...

Я не стану описывать, какие гневные филиппики созревали в моей душе, прежде чем фильм отыскался на складе. Хотелось, «не глядя»,

«Каждый день жизни». Доценко — Н. Мерзликин, Толя-старший — В. Кашпур

садиться за стол и сочинять раздраженную корреспонденцию об очередных «происках чиновников от кинопроката и кинофикации».

Первые мгновения в просмотровом зале, казалось, укрепили меня в этом чувстве.

Вот на затемненном экране появились в сопровождении драматического музыкального эскорта знакомые лица парней в «шахтерках». Где-то там, в их лаве, обвал... Бледные лики светильников на горняцких касках нащупывают в темноте твои глаза и проникают в сердце. Неплохая иллюстрация к бередящей душу, безымянной шахтерской песне: «Гудки тревожно загудели, народ столпился в ламповой, а молодого коногона несут с разбитой головой...»

И хотя минуту спустя «вводная» сцена заканчивается, и в сверкающем добротной полировкой кабинете директора шахты происходит обычное знакомство нового главного инженера со своими будущими командирами и сослуживцами, предвзятое ощущение тревоги тебя не оставляет. Да и герой (главный), он же главный инженер Марат Жуков всей своей актерской фактурой вселяет надежду: нет, неспроста все это. Правда, крайне нетипичная внешность (не шахтерская, что ли?) директора и секретаря парткома, их «грим» слишком уж в открытую контрастируют с «внешними данными» человека, носящего столь символическое имя — Марат... Что ж, тем хуже для «тех»! Этот человечина-линкор наворочает им глыбы...

Увы, глыб пока нет — ни в прямом, ни в переносном смысле. Нет их ни под землей, где бригада рабочих очистного забоя безуспешно пытается пробиться к пластам большого угля, ни на поверхности, где стремятся нащупать творческий «пласт» профессионального конфликта создатели фильма. Новый главный инженер многозначительно, а главное, монументально рефлектирует, добросовестно играют производственную драму горнорабочие из бригады Доценко...

В чем же дело? У директора шахты «идея фикс»: хочет расформировать сложившийся коллектив угледобытчиков, перевести рабочих на другие участки, а лаву Доценко закрыть. Угля-то нет, товарищи! Но это, очень правильное, на первый взгляд, решение, вполне соответствующее современной технико-экономической политике в горном деле (увеличить нагрузку на хорошие угольные лавы, не распылять силы по «закоулкам»), директор,

как и подобает служивому человеку в роли современного бюрократа, намерен претворить в жизнь чужими руками. Для чего он тотчас отправляется в отпуск, оставив вместо себя совершенно незнакомого ему (и коллективу) главинжа, который, с одной стороны, не состоял раньше в горном надзоре вообще (был научным сотрудником столичного исследовательского института), а с другой — не знает, вполне понятно, конкретных условий данного предприятия. Почему же руководитель крупного угольного предприятия столь уклончив? Ага, в душе он, видимо, побаивается непосредственного столкновения с парнями Доценко. Не то что побаивается — скорее, как старый горняк-практик, чувствует: так поступать — не по-шахтерски... Сложившийся в трудных подземных условиях коллектив не следовало бы рассредотачивать... Но государственный план угледобычи, как известно, существует в любой ситуации (и выполнять его нужно «каждый день»!), а действующая шахта — все же не самая подходящая лаборатория для чисто психологических экспериментов.

Встав на эту точку зрения (логически она, пожалуй, единственно приемлемая), нетрудно заметить, что и на «второй взгляд» директор... тоже прав. Но и создатели фильма взяли на вооружение аксиому, против которой, как и против всякой прописной истины, грешно возражать: коллектив есть коллектив (да еще шахтерский!). Вот и пойми, кому тут симпатизировать: бригадиру Доценко и его верным друзьям-единомышленникам, которые интуитивно убеждены —«будет уголек», или же поборникам конкретных реалий —«добычи-то нет».

Правда, к концу фильма Марат Жуков с помощью неожиданно (и необъяснимо) «перевоспитавшегося» начальника техотдела шахты (наиболее четко рисуемого поначалу как бюрократ) и не без поддержки (вопреки его обманчивой внешности) секретаря парткома, а также с согласия «вышестоящих инстанций» вынуждает директора отказаться от своего решения. И если поверить главному инженеру, который наскоро объясняет директору свой замысел, непосвященному зрителю совершенно непонятный, то большой уголь, действи-

«Каждый день жизни». Бригада Доценко

тельно, пойдет когда-нибудь «на-гора» и с участка, где работает бригада Доценко.

Возможно, в горняцкой жизни такая ситуация в ее зримых — поверхностных, сугубо внешних — проявлениях и в самом деле где-то имела место. В документальной ленте «Шахтерский характер», рассказывающей о вполне реальной бригаде Пшеничного с донецкой шахты «Октябрьская», впервые в нашем кинематографе прослеживаются подступы к подобной теме. «Каждый день жизни»— свой новый художественный фильм — режиссер Т. Золоев снимал на другой донбасской шахте — «Трудовская». Знаю хорошо это предприятие. Директор там — умнейший, опытнейший хозяйственник-организатор, кандидат технических наук, Герой Социалистического Труда Владислав Антипов. Знаменитая на всю страну бригада Ивана Стрельченко тоже оттуда... Нет, я не поставлю сейчас «непросвещенный» вопрос: как, дескать, можно на подобной шахте снимать нечто такое, что так расходится с ее практикой? Меня смущает другое: неужто Т. Золоев и его соавторы не почувствовали, работая среди этого коллектива, всю неубедительность, надуманность предлагаемых ими положений?

Ибо то, что в схематическом виде могло в принципе иметь место на каком-то конкретном участке одной из шахт, будучи обобщенным для художественной кинокартины и «воплощенным в типы», превратилось, в конечном итоге, в упражнение на заданную тему. Получилось, как и с реальным кабинетом реально существующего директора «Трудовской» В. Антипова... На документальном фоне еще более неубедительно выглядят попытки создателей фильма ломиться в открытую дверь, с одной стороны, и драматизировать обыденную производственную ситуацию — с другой... Стремление привнести «Достоевского в НОТ» терпит поражение не оттого, что сие невозможно по принципиальным творческим соображениям, а потому, что в данном случае это —«из другой оперы». Необъяснимое упорство директора шахты здесь, действительно, необъяснимо, поскольку ни он, ни бригадир Доценко (а вслед за последним — и главный инженер Марат Жуков), на мой взгляд, не «представительствуют» от имени объективного конфликта. Все они словно разыгрывают запрограммированный постановщиком и сценаристом этюд на тему: «как бы оно было, если бы было именно так...»

Увлечение фактографической копиистикой, которая, в конечном счете, увы, не идет на пользу делу, ощущается на протяжении почти всей ленты. Желание убедить зрителя в том, что шахтер нынче «не тот» и дом у него «полная чаша», подчеркивается демонстрацией громоздких мебельных гарнитуров, ковров и холодильников «экстракласс»... «Шашлычным» пикником на курортном (для Донбасса) лоне природы, на фоне частных автомашин... Пивом в образцово-показательном баре... Все эти натуралистические «полуправды» выглядят особенно чужеродными вкраплениями в изобразительную ткань киноповествования. Зато современных примет духовного мира горнорабочего в фильме практически нет. «Тот или не тот» нынче шахтер, в социальном значении этого выражения, в сравнении, скажем, с годами «Большой жизни»,— зритель не ощущает и подавно. Отсюда нечеткость нашего представления о позиции бригады Доценко, даже если всецело стать на точку зрения авторов. А усиленное муссирование эмоций вокруг проблемы шахтерских заработков настораживает: к чему все-таки стремятся доценковцы в первую очередь — к комплексному выполнению всем предприятием плановых заданий угледобычи или только к личному успеху? За типажной фактографичностью героев и событий создатели киноленты упускают из виду очень многие производные.

И все же, чего действительно не отнимешь у Т. Золоева (даже судя только по этой, неудавшейся картине) — так это влюбленности, искренней и прямодушной, в шахтерскую тему. Есть и знание горняцкого бытия, образа жизни людей суровой и опасной профессии. Для режиссера-документалиста это уже немало. Но в художественном кинематографе вряд ли можно опираться только на специфику какой-либо производственной отрасли, будь она самая необычная.

И еще. Фильм о шахтерах — это, прежде всего, произведение о нашем героическом рабочем классе; героическом — по своему призванию, историческому предначертанию. Социальная миссия рабочего человека в Советской стране общеизвестна. И незачем превращать его на экране в эдакого доброхота-филантропа, стихийного благодетеля, угрюмого борца с «недопониманием» со стороны иных «черствых» руководителей. Горняцкие коллективы, их вожаки-бригадиры — это очень большая боевая сила. Их ядро, железный несгибаемый костяк — коммунисты и комсомольцы. Нельзя, неправильно выхватывать из «контекста» всей общественно-производственной жизни предприятия отдельно взятую бригаду и превращать ее в «самостийный островок» среди бурных волн коллективных успехов и неурядиц. Это уже —«романтика наоборот»...

Впрочем, я снова отвлекся... Будем все же считать «Каждый день жизни» разведкой боем на подступах к волнующей шахтерской теме. «Пускай мы заблуждаемся, но ищем», — так, что ли? И так тоже... Это перспективнее, чем накатывать давно исхоженные тропы.

Донецк

П. Попогребский

Человек и его работа

«Страна наша Тюмения»
Авторы сценария Г. Кублицкий, О. Арцеулов. Режиссер О. Арцеулов. Операторы О. Арцеулов, О. Волков. ЦСДФ, 1974.

Пресса как наиболее оперативная служба информации первой оповестила нас о гигантском нефтегазовом месторождении в Западной Сибири. Было это около полутора десятилетий назад. Затем названия далеких поселков в болотистой тайге зазвучали в выпусках кинохроники. Работа в промерзших низинах Оби приобрела всенародный масштаб. Вскоре на смену кавалерийским разъездам репортеров двинулись в Тюмень отряды очеркистов, на расширенных ими плацдармах высадились десанты писателей, и вот уже готовы двинуться в поход тяжелые обозы киносъемочных групп — не сегодня, завтра на экранах появятся художественные фильмы о нефтяниках Тюмени.

Общеизвестно высказывание: писать (и снимать тоже) следует только, если ты можешь поведать о том, о чем до тебя не писали, или так, к а к об этом еще не писали. Авторам фильма «Страна наша Тюмения», естественно, оставалось лишь второе: тропы Тюмени были основательно исхожены задолго до них, зритель уже видел и панорамы низменной болотистой земли, и печальные пейзажи обских горизонтов, когда огромное остывающее солнце виснет над самой водой, а с берега глядит на него одинокий человек с собакой, и праздники тундры с прыжками ловких ненцев через нарты, и очаровательных девушек в оленьих мехах...

Но в этой картине решает не экзотика, не этнография с географией, хотя по названию фильма можно было ожидать и такого решения. Тюменская область несказанно богата тем, нехватку чего ощущает едва ли не каждая страна мира — нефтью и газом, и этим в первую очередь и интересна. Авторы отчетливо сознают это. Подавляющая часть отснятого для фильма материала впрямую связана с добычей нефти и газа: тягачи, вертолеты, «Антеи», караваны судов в Карском море, дороги, проложенные по вечной мерзлоте, вышки на болотах — все это для нефти! Ради нее сюда прибыли тысячные армии рабочих и каких! «Гвозди бы делать из этих людей, крепче не было б в мире гвоздей!»— этой цитатой из знаменитого стихотворения Николая Тихонова начала 20-х годов авторы начинают повествование.

Да, все это так; природа там сурова, а люди замечательные. Верно оценив подготовленность будущего зрителя, авторы ведут свой рассказ на уровне, информационная отметка

«Страна наша Тюмения»

которого лежит намного выше, чем во многих других фильмах на эту же тему: не с навязших рассуждений о сказочно богатых залежах нефти и газа, не с патетических описаний жестоких природных условий, а сразу с людей, которые живут и работают в суровом этом крае.

Конечно, и в фильме есть кадры, когда гусеничные вездеходы, карабкаясь и ныряя в торфяной жиже, по метру преодолевают болота, раскисшие под незаходящим солнцем полярного дня, есть и поземка, и скованные адским морозом равнины, и иней на стылом металле... И все же понимаешь, что эти кадры не были самоцелью. Просто и болота, и поземка, и полярный день сопровождали съемочную группу в ее путешествии и не попасть в кадр не могли. Без того, чтобы летом не понырять на вездеходе в болотах, а зимой не снимать с ресниц налет куржака, о нефтяниках Тюмени не расскажешь, тем более что в ряде случаев авторы прямо открывают свое присутствие в фильме. И это вполне сочетается с принятым ими способом изложения материала: он последовательно линеен; но линейность его не хронологическая и не топографическая, времена года и места действия отражены в фильме необязательно в той последовательности, в какой они встречались по маршруту экспед дии. Линеен фильм сюжетно, в неспешной последовательности изложения материала.

Причем последовательность их рассказа — по преимуществу технологическая; она в точности соответствует отображаемому процессу, в данном случае основным технологическим этапам добычи газа.

Чтобы добыть газ, нужно обнаружить газоносные пласты. И мы видим работу сейсморазведки. Пласт обнаружен — на смену геофизикам приходят буровики. Бурение — главный этап, ему отдаются основные ресурсы и авторы фильма по праву посвящают буровикам большую часть экранного времени. Буровики пробурят скважины, сдадут их промысловикам, а сами пойдут дальше. Вся эта работа продлится не месяцы — годы; людям здесь жить и работать десятилетия, и мы видим секретаря райкома, озабоченного тем, как получше благоустроить суровую эту землю. А район его — пять Бельгий! И надо спешить. Уже пошел газ. Кадрами ревущего огненного факела заканчивается фильм.

Он густо населен людьми. Водители вездеходов, такелажники, буровики — это, в основном, молодежь, многие прямо со школьной скамьи, кудри до плеч и одеты щеголевато.

Буровые мастера — зрелые люди, в большинстве семейные, с установившимися привычками, а бессменный начальник Главтюменьнефтегаза Виктор Иванович Муравленко — это уже «дед», не только по возрасту и седине в прореженных временем волосах, но и по тому, с какой дедовской зоркостью следит он едва ли не за каждым членом многотысячной своей семьи, как умудренно, основательно вершит их судьбы. В фильме четко просматривается социологическая взаимосвязь возраста работника с его производственной функцией, и, если спустя несколько лет съемочная группа снова прибудет в те же места, она обнаружит перемещение многих своих героев: из буровиков в мастера, из мастеров — выше и т. д.: как и везде на крупных стройках, простор для роста в Тюмени огромный.

Пристальное, участливое внимание к людям, помимо своей гуманистической ценности, обусловливается еще и тем, что рассказать о тюменской нефти невозможно, не рассказав о нефтяниках Тюмени. Они съехались сюда для того, чтобы добывать нефть, в этом состоит их предназначение здесь, в этом их работа. О нефти — через людей, о людях — через нефть, то есть через их работу. Но как рассказать об их работе?

Последнее время в литературе, а следовательно, и в кино, появляется все больше произведений, цель которых состоит в исследовании человека в процессе его трудовой деятельности. Образовалась и соответствующая рубрика —«производственная тема». Но при всей кажущейся определенности термин этот неточен и потому эластичен. Если понимать его как «человек и его дело», то можно считать, что произведения на «производственную тему» существовали всегда. Например, «Одиссея»— это описание приключений воителя и мореходa, подробнейшее описание его д е л а, которое без приключений невозможно, иначе Одиссей не был бы ни воителем, ни мореходом. Детектив в этом смысле тоже производственный жанр. Происходящие в нем события ведь сводятся к д е л у: к раскрытию преступления со всей его технологией. И даже такое произведение, как «$8^1/_2$» Феллини, при желании можно подверстать под эту же рубрику, поскольку творческие муки и метания кинорежиссера, приступающего к постановке, есть составная часть технологического процесса по производству фильмов.

Но мореход, сыщик, кинорежиссер — сфера их деятельности обладает притягательным очарованием для читателей и зрителей уже изначально. А как быть с буровиком? Поиски нефти — не поиски преступника, заскорузлая роба — не смокинг, и завывание ветра в стальных скелетах вышек и стон буровой лебедки далеко не так романтичны, как пение парусной оснастки и плеск средиземноморской волны.

Да, фактура нормально работающего нефтяного промысла кинематографически не слишком выигрышна, что и говорить. Вот если бы авария, ревущий газовый фонтан, зарево горящей нефти, тогда... И все же главная цель литературы, как и кино, состоит не в изображении ласкающих взор или величественно грозных аномалий, а в исследовании человеческих характеров, тончайших движений человеческой души, чем бы они ни обусловливались: войной, любовью или служебными отношениями. Требуемая мера авторского мастерства во всех этих случаях всегда одна и та же: описывает ли автор объяснение в любви или объяснение начальника с подчиненным.

Аварии и пожары в романах и кинофильмах, обладающих внешними признаками «производственности», как и наводнения, обледенения, роковые встречи и прочие катаклизмы, подстраиваемые авторами с хитроумием «профессиональных диверсантов», обрекают героя на подвиг в борьбе со стихией или на проявление бурных страстей в тот самый момент, когда он готов был совершить подвиг трудовой, то есть особенно хорошо поработать на общее благо. Слава богу, что в реальной жизни подобные помехи полезной деятельности человека случаются намного реже, чем на страницах книг или на киноэкране. Сколь бы ни был привлекателен литературный герой, который в огне не горит и в воде не тонет, главным предназначением человека остается все же м и р н ы й творческий труд, а для искусства благо-

«Страна наша Тюмения»

датной его задачей является изображение человека в процессе именно такой его трудовой деятельности.

Как уже говорилось, задавшись целью рассказать о Тюменском крае, его нефти и людях, авторы фильма «Страна наша Тюмения» избежали просчетов, обычных при освоении этого трудного материала. Избежали именно потому, что выбрали наиболее соответствующее своей задаче построение сюжета — технологическое. Наращивая успех, они пошли еще дальше, приняв в качестве главного мерила при выборе героев их отношение к своему труду. Люди, показанные нам в фильме, стали его героями не потому, что один, скажем, проявил отвагу на пожаре, другой спас технику, третий вынес на себе обмороженного товарища, а потому, что все они наилучшим образом выполняют свое предназначение — добывать нефть и газ. Казалось, еще чуть-чуть, и частные удачи фильма, достигнув некоей критической массы, обратятся в удачу общую. И авторы одержат полную победу над материалом. Однако есть в этой очень важной для нас картине и свои «болевые точки». В чем они?

Валентин Катаев рассказывает в «Траве забвения», как он, будучи начинающим литератором, читал И. А. Бунину свой рассказ, героем которого был молодой человек, по профессии — театральный декоратор. Выбор столь редкой профессии объяснялся случайностью: проходя мимо театральной афиши, молодой Катаев обратил внимание на строчку «декоратор... такой-то». О содержании этой профессии он мог судить лишь по догадкам, но само слово понравилось ему, как з в а н и е, и он наградил этим званием своего героя. Однако Бунин принял рассказ весьма сдержанно, что, естественно, огорчило автора. Но в еще большей степени был он удивлен, когда учитель объяснил причину неудачи: оказывается, он ждал, когда декоратор начнет писать декорации, тот же на протяжении всего рассказа так и не взял в руку кисть.

Именно это случилось с главными героями фильма «Страна наша Тюмения». Вот двое из них — буровые мастера Григорий Петров и Геннадий Левин. Им посвящена значительная часть экранного времени.

Сначала мы попадаем в студию Нижневартовского телецентра, где идет передача о соцсоревновании. Петров и Левин дали обязательство поднять производительность своих бригад до 100 километров скважин в год. Цифра фантастическая, объясняет нам диктор, ведь в начале пятилетки бригада давала все-

го 30—40, в крайнем случае 50 километров. Причем, ни Петров, ни Левин никаких особых льгот себе не требуют, обещая обойтись прежним количеством людей и теми же механизмами. Возникает естественный вопрос, и его задают тут же, в телестудии: за счет чего же будет достигнута столь высокая производительность?

На вопрос начинает отвечать Левин. Однако чувствуется, что его выступление — это только преддверие крайне интересного разговора, который еще должен разгореться. И в самом деле, в телестудии мы видим первые признаки брожения, слышим нарастающий гул голосов. Как вдруг, покрывая всех, вступает диктор: «Тут за словом в карман не полезут, жарче, чем на буровой».

И далее: «В общем, как говорят в Тюмени, разговор получился капитальный... Сошлись на том, что по сто километров в глубь земли соревнующиеся пройдут».

А нам жаль, что не удалось дослушать буровиков, хотя, как видно, у авторов не было другого выхода, как оборвать спор в самом начале: «капитальный» разговор в студии мог ведь продлиться дольше, чем длится весь фильм.

И все же мы успели уловить кое-что из тех средств, которыми намерен поднять производительность Левин: улучшение организации труда, упорядочение оплаты, ритмичность снабжения.

Наверняка припас кое-что свое и Петров. «Он человек с хитринкой, с доброй такой хитринкой,— аттестует его начальник Главтюменьнефтегаза В. И. Муравленко.— Долго изучает предмет, но то, что он пообещал, он сделает». И вот мы на буровой у Григория Кузьмича Петрова. «Кузьмич!— восклицает диктор.— О нем говорят: «Этот пашет, будь здоров!» Самородок, талант в бурении, тут он в своей стихии, рабочий человек, умелый, хозяйственный!» И, действительно, окинув хозяйским взглядом мощные агрегаты, Петров начинает давать указания и...

И мы снова оказываемся в кабинете начальника Главтюменьнефтегаза. Муравленко говорит о сопернике Петрова: Левин — молодой человек высокой культуры, с ним приятно говорить, он обладает мышлением инженера, владеет математикой, стройной логикой в рассуждениях...

Все правильно: прежде чем начать соревнование, следует представить участников. Оба — мастера в своем деле, а люди разные — Петров самородок, практик, но талант, а у Левина культура и математика. Словом, все предвещает интереснейшее соревнование и, хотя

«Страна наша Тюмения»

мы заранее знаем результат — оба пройдут по 100 километров скважин,— но на дистанции борьба будет острейшая. И тот вдохновенный азарт, без которого не обходится ни одно соревнование такого масштаба, в том числе и производственное, увлечет, надо думать, не только участников, но и нас, зрителей. Скорей бы! И вот мы у Левина. Сейчас узнаем назначение мощных агрегатов, а там начнется! Ан нет, вместе с нами к Левину прибыла экскурсия учителей; они просят Левина рассказать автобиографию. Пришлось отвлечься. Левин, наверное, отвлекается тут с неохотой, ему же работать надо, но он и виду не подал; а мы не пожалеем — биография у него интереснейшая: потомственный нефтяник, родом из Баку, сюда прибыл из Куйбышева в 1958 году с бригадой в 26 человек. Четверо подались восвояси сразу же, позднее кое-кто еще, но семнадцать ветеранов продолжают бурить здесь по сей день, и среди них — Левин. Слушаешь его и понимаешь: пока в Тюмени останется хоть клочок непробуренной земли, он будет там бурить. В э т о в е р и ш ь.

А в душе нарастает беспокойство: немногословный Петров, видимо, экскурсантов не жалует, поэтому-то те и валят к Левину, он же в силу мягкости душевной отказать им не может. А Петров? Петров тем временем, наверное, уже приступил к работе, а пашет он будь здоров! Обгонит, ох, обгонит молодого Левина строгий Кузьмич!

«Не сомневаюсь, что обе бригады пробурят по сто тысяч метров проходки!»— возражает Виктор Иванович Муравленко. Он Герой Труда, депутат Верховного Совета СССР, лауреат, профессор, сам в прошлом буровик. Мнение его авторитетно для нас еще и потому, что мы видели, с какой отеческой заботой говорил он о своих питомцах. Это умный рачительный хозяин, знающий цену словам. И мы успокаиваемся: пробурит Левин свои 100 километров, никакие экскурсии не помешают.

К тому же, видимо, для того, чтобы перестали волноваться и самые заядлые скептики, авторы подкрепляют слова Муравленко еще и мнением Виктора Китаева. Как и все без исключения герои фильма, он тоже очень интересный человек: инженер, партийный работник, а пошел в буровые мастера. Муравленко использует его в качестве первопроходца; буровая Китаева — это буровая-лаборатория, где отрабатывается передовая технология, осваивается новое оборудование. Буровик-исследователь! Появление такой фигуры — замечательный результат научно-технического прогресса.

Сто тысяч метров? Китаев не сомневается в успехе своих товарищей, более того, он уверен, что в нынешнем году еще несколько других бригад подойдут к этому рубежу. Слушая спокойный голос Китаева, проникаешься уверенностью, что таким людям все по плечу. Мысленно Китаев уже в том времени, когда буровые площадки лишатся главного своего украшения, вышек, и на их месте останутся ровные ряды скважин, в оправе чистой, свежевыкрашенной арматуры.

Доказательства, предъявляемые с экрана, весомы, убеждают и лица героев фильма, выражение их глаз; зрительный зал покидаешь поэтому в состоянии уверенного спокойствия и за людей и за их дело.

Но по силе чувства спокойствие все же уступает сопереживанию. Само по себе это не означает, что одно состояние беднее другого. Просто это разные реакции человека на событие, если и не взаимоисключающие, то по ценности все же не всегда сравнимые. Если же речь идет о книге, фильме, любом другом произведении искусства, то спокойствие в них ощущается уже как о т с у т с т в и е участия, сопереживания, которое всегда проявляется как соучастие зрителя или читателя в деяниях героя, проявляется в сравнении себя, зрителя, с ним, даже как отождествление, когда читающий человек готов войти в книгу, если б только было это возможно, или впрыгнуть на экран, и так же, как полюбившийся герой, любить и ненавидеть, бороться, терпеть поражения и одерживать блистательные победы.

Герои фильма «Страна наша Тюмения», в большинстве своем крайне интересные, глубокие, незаурядные люди, на подобный уровень, тем не менее, не взошли. И прежде всего

«Страна наша Тюмения»

потому, что, выйдя на экран и превратившись в персонажей, они лишились того главного, чем обладали в жизни — своей работы; а именно в отношении к ней и проявлялась их незаурядность. На экране же осталось лишь ее эхо. Фильм, безусловно, вызывает уважение к замечательным этим людям, но не волнует. Информационно насыщенный, он вряд ли сможет активизировать зрителей еще и эмоционально.

Все это тем более огорчительно, что авторы продемонстрировали понимание сущности современного труда. Несмотря на то, что фильм начался с цитаты «Гвозди бы делать из этих людей...», всем своим дальнейшим содержанием он полемизирует с архаичной тенденцией судить о человеке труда по его физиологической и волевой выносливости. «Тут не силой, а умом надо»,— это слова одного из героев фильма, Леонида Кабалова, геофизика и поэта. «Он увлек людей техническим творчеством»,— говорит диктор о буровом мастере Китаеве. А вот и сам Китаев: «Когда успешно заканчивается скважина, одна, вторая, месяц, два идет хорошо, без всяких осложнений, ну, просто тут на душе и у меня и у коллектива хорошо, люди уже с настойчивостью такой — давай, давай, ребята, еще!»

Не в противостоянии жестокой природе или «всяким осложнениям», а в творческой работе видят герои фильма лучший способ приложения своих человеческих качеств. Благодаря этой отчетливо прозвучавшей мысли, «Страна наша Тюмения» сделала шаг вперед по сравнению со многими фильмами на подобную тему.

И впереди оставалось всего полшага, какие-то сантиметры, после которых, пройди их авторы, нефтеносный пласт нового решения темы был бы вскрыт. Но авторы прекратили бурение, едва коснувшись главного — труда с его технологией, понимаемой в ее истинном корневом значении: понятие о ремесле, искусстве.

Больше, чем другим героям, в фильме повезло В. И. Муравленко. Его рабочее место — кабинет, мы в нем побывали, рабочий материал — люди, мы их видели, его технология — искусное руководство людьми, она проявилась в точном знании характеров, в определении задач в соответствии с возможностями и наклонностями работника: Петров и Левин внедряют, Китаев исследует, испытывает и т. д. Образ Муравленко получился объемным.

Что же до буровиков, главных героев фильма, то технология их труда осталась за кадром. Лишь в нескольких строчках из стихотворения мансийского поэта Ювана Шесталова,

вдохновленного работой бригады Петрова, мы услышали нечто имеющее отношение к профессии буровика:

И вот бурильщик в робе грубой,
Открыв свое предназначенье,
Здесь в шар земной вгоняет трубы...

Да, трубы, именно трубы! Сто километров скважин — это сто тысяч метров вогнанных в землю труб. Они приходят на буровую отрезками, их свинчивают в свечи длиной метров по тридцать, и по мере того, как долото углубляется в землю, навинчивают свечу за свечой. Гирлянда свечей называется колонной, она приводится во вращение, а на конце ее, там, в глубине, вращается долото, и его зубчатые шарошки грызут земную твердь. Но их хватает всего на десяток, другой метров, а когда долото износится, колонну приходится извлекать из скважины, но не всю разом, а по частям, свинчивая свечу за свечой. Если глубина бурения 1000 метров, нужно свинтить три десятка свечей и, сменивши долото, навинтить их обратно. При глубине скважины в 3000 метров вес колонны достигает сотен тонн, и всю эту неимоверную тяжесть держит на себе хрупкий остов буровой вышки — таково прозаичное назначение этого ажурного украшения нефтяных полей...

Интересны ли зрителю эти технические подробности? Можно привести пример, свидетельствующий, что успех художественного отражения технологии труда определяется не его визуальной фактурой, а смелостью и мастерством автора. Речь идет о фильме «Хлеб наш насущный», снятом Кингом Видором около сорока лет назад.

Молодой безработный, сугубый горожанин получает в наследство заброшенную ферму и не знает, что с ней делать — ни продать, ни сдать в аренду, дело происходит в разгар кризиса тридцатых годов. И наш герой пускает к себе других, таких же, как и он, горемык: пусть каждый, кто хочет, придет и возделает землю, безвозмездно, для себя. Складывается стихийное товарищество по обработке земли. Пашут на «фордах», «харлеях», а то и на себе. Взошли всходы, но засуха грозит сжечь урожай. Спасение в воде, нужно рыть канал.

Рытье этого канала становится решающим событием фильма. На протяжении долгих минут мы видим, что люди роют и роют землю. Да, роют, но как! Впереди движется отряд мужчин, вооруженных кирками. Удар кирки, шаг вперед, никто не задерживается, по одному месту каждый наносит лишь один удар, взмах кирки, шаг вперед. Задача мужчин взрыхлить окаменевшую землю, вслед идут женщины и подростки с мотыгами, углуб-

«Страна наша Тюмения»

ляют ложе канавы, за ними дети котелками, скребками, ладошками выравнивают ее.

Колонна людей, движущаяся по трассе канала, технологической специализацией звеньев напоминает некий фантастический механизм. Не отиранием пота с изможденных лиц, не хрестоматийными кадрами с питьем воды из кувшина и струйками, стекающими по заросшим щетиной худым кадыкам, адское напряжение труда передается через безостановочное движение этой многорукой землеройной машины, извиваясь, ползет она по склонам холмов, через овраги, сквозь рощи и каждый ее рабочий орган — человек, отрекшийся от себя, чтобы во имя других превратиться в техническую функцию. И гулкие удары, по частоте и тону — удары гигантского сердца, сопровождают работу машины, это сердца составляющих ее людей бьются все, как одно. И когда пойдет вода и люди станут закрывать бреши в канале своими телами, плескаться в воде, пить ее, как нектар, хотя, придя на поля и смешавшись с землей, из воды она превратилась в илистую жижу, поймешь, что все это правда, что и сам поступил бы так.

Не берусь судить, в какой мере следовало бы авторам «Страны нашей Тюмении» отразить технологию бурового дела, надо ли им было показывать, как навинчивают и свинчивают свечи, меняют долото и как оберегают от холода глинистый раствор, когда холод такой, что впору о себе подумать, но характеры героев настолько ярки и незаурядны, что если бы они на экране включались в работу, фильм получился бы не о бурении, а о бурении — и с холодом, и с землей, и с мерзлотой, и, в какой-то степени, с самим собой.

Вот тогда и мы, зрители, вместе с героями фильма смогли бы ощутить то, что отразилось в словах Виктора Китаева: «У нас здесь радость, когда мы заканчиваем куст. Это девятнадцать скважин...»

Не ради ли этой горделивой радости за дело своих рук и пошел Китаев в буровые мастера? Не она ли вот уже полтора десятка лет удерживает Китаева и Левина здесь, среди жестокой природы, которая по своим условиям противоестественна человеческому естеству? А вместе с ними еще тысячи и тысячи других обитателей этой земли?

... Вечер после смены. Сидят в своем вагончике буровики. На дворе, наверное, вьюга, а здесь тепло, чисто, со стен улыбаются, манят кинозвезды, бренчит гитара. Сидят буровики, умытые, пригожие ребята, а в глазах все разом, как на картине Петрова-Водкина «После боя»: отсвет одержанной трудной победы приправлен горечью и болью от понесенных утрат, и грусть по дому, и готовность назавтра снова в бой.

И вислоухий щенок, пригревшись на чьих-то коленях, весело таращит в объектив голубые круглые глаза. Живи безбедно, толстолапый баловень, всего тебе будет вдоволь, и еды, и ласки, ибо нигде с такой силой не проявляется в человеке нежность, как на войне или на трудной работе, требующей самоотверженности и мужества...

Замечательная сцена, свидетельствующая об изобразительном потенциале авторов, достаточном, чтобы решать широкие творческие задачи.

Вл. Ишимов

Быт и история

«Родник в лесу» (по роману Веры Саар «Укуару»)
Сценарий М. Траата. Постановка Л. Лайус. Оператор Ю. Гаршнек. Художник К. Клаар. Композитор А. Пярт. Звукооператор Х. Ляянеметс. «Таллинфильм», 1973.

> На хуторе Уку, на территории нынешнего сельсовета Сауэ, 5—6 октября 1921 г. происходил II съезд Компартии Эстонии. Съезд открыл Виктор Кингисепп. В съезде участвовали Ян Анвельт, Яан Краукс и другие. В апреле 1921 г. КПЭ откупила этот хутор, чтобы устроить нелегальную типографию, оснащенную техникой. В результате значительно увеличился тираж газеты «Коммунист». Владелец хутора Карл Тильк помогал в печатном деле. Кроме того, он на лошади доставлял литературу в пункты, откуда ее переправляли дальше. *Из справочника*

Новый фильм Лейды Лайус поначалу не предвещает ни трагического финала, ни даже поворота к острой политической проблема-

тике. По своему материалу он традиционен для эстонского кино, которое, обращаясь к прошлому, тяготеет к изображению обычной жизни обыкновенных людей, стремясь — с большей или меньшей мерой успеха — разглядеть за частными судьбами народ с его нелегкой исторической судьбой, его радости, его мечты, его борьбу за лучшее будущее. Традиционен «Родник в лесу» и в своей литературной первооснове — он поставлен по роману, хорошо известному эстонскому читателю.

...Неторопливо, размеренно текут события в фильме, как бы повторяя в своем ритме ритм существования богом забытого захолустья времен буржуазной республики. Сюжет ленты соткан из сугубо житейской материи. Унылая повседневность быта, горькие заботы и скудные радости бедняков, упорное накопительство состоятельного хуторянина Карла Олли...

Извечные людские страсти, замкнутые рамками узкого, почти патриархального мирка...

Но постепенно обнажаются подспудные социальные пружины, воздействующие на судьбы героев, на их жизненные позиции, на их поступки. И житейский, бытовой сюжет разворачивается в такую причинно-следственную цепь, которая с исторической и художественной неизбежностью приводит к взрыву, к расколу среди героев. Бытовая драма вырастает в драму социальную.

Конечно же, эта причинно-следственная цепь отнюдь не прямолинейна, позиции людей, как известно, детерминируются социально-экономическими силами лишь в конечном счете, потому что на эти силы накладываются многие и разные дополнительные факторы, создавая рисунок сложный, порой прихотливый и запутанный.

И задача художника как раз и состоит в том, чтобы убедительно — политически, психологически, художественно — вскрыть и объяснить движение человеческих характеров особенностями тех исторических обстоятельств, в которые носители этих характеров заключены.

Если говорить о таком персонаже фильма «Родник в лесу», как Карл Олли, то он в общем ясен с самого начала и до конца. Революционный переворот сокрушил его мир целиком и без остатка, и то, что он становится главарем фашистской банды, естественно и закономерно. Другое дело — Аксель, горемыка, крестьянский парень, которому буржуазная республика была злой мачехой, а Советы принесли избавление от беспросветной нужды, долговых пут, дали надежду, открыли перспективу настоящей, по-человечески насыщенной жизни. Он-то, Аксель, почему оказался рядом с заклятым врагом Советской власти и — добавим — своим личным врагом Карлом Олли?

Сама постановка столь острой политической темы, само стремление авторов разобраться в такой жгучей социально-политической проблематике, несомненно, раздвигает рамки вроде бы камерного повествования, переносит акценты с семейно-бытового сюжета на сюжетные обстоятельства *исторического* значения.

Процессы революционного обновления сопровождались в Эстонии жестокой и суровой классовой борьбой. Эта борьба к тому же осложнилась временной оккупацией Эстонии гитлеровцами, когда местная буржуазия, совершив величайшее в истории эстонского народа национальное предательство, впрямую сомкнулась с германским фашизмом. На счету буржуазных националистов — прямое уничтожение десятков тысяч людей. Кроме того, оголтелой антисоветской пропаганде в соединении с беспощадным террором не только удавалось кое-кого ввести в заблуждение и запугать, но искорежить судьбы многим и многим эстонцам, на беду себе поднявшим оружие против своей Родины или ушедшим в эмиграцию.

В этом историческом контексте образ Акселя мог бы вырасти в фигуру большого типического значения — в той мере, конечно, в какой сквозь сугубо индивидуальные свойства его характера вырисовывались бы социальные качества тех слоев, которые на крутом историческом разломе не сумели занять

«Родник в лесу». Аксель — Л. Ульфсак, Минна — Э. Кулль

правильную позицию, не сумели осознать, где истинная правда, прогресс, где будущее их народа.

Однако о том, насколько преуспели авторы в этих своих идейно-художественных намерениях, мы скажем позже. Потому что фильм построен так, что не на Акселе пересекаются главные силовые линии действия.

В центре картины — Минна.

●

...Почти со всеми персонажами мы знакомимся в первых же сценах, на маленьком полустанке, где заготавливают для отправки в город дрова: с медлительным и молчаливым дровосеком, отцом Минны (Ю. Ярвет), с ее матерью (В. Отсус), с молодым десятником Акселем, не выпускающим из рук своей гармони (Л. Ульфсак), с хозяином зажиточного хутора Карлом Олли (А. Барчас).

Едва возникает на экране крупным планом лицо Минны — нежный абрис крепких скул, мягкий взгляд широко расставленных глаз, губы, готовые ответить улыбкой на улыбку,— и как только мы видим по-мужски уверенные движения ее рук, привычно обтесывающих толстый древесный ствол, всю ее крупную и одновременно женственную фигуру, нас сразу охватывает обаяние молодости, внутренней силы, душевной надежности героини фильма. И это чувство уже не оставляет нас до конца.

Лейда Лайус обладает умением точно выбирать актеров и особенно — актрис. В ее первой и пока лучшей полнометражной картине «Молочник из Мяэкюля» глубокий женский образ создала Элле Эха. Менее удачным оказался следующий фильм режиссера — «Оборотень», но и в нем интересную, по общему признанию, работу показала тоже молодая Эне Ряммельд.

На сей раз на главную — и очень нелегкую — роль Л. Лайус пригласила совсем юную Элле Кулль, только что окончившую актерское отделение Таллинской консерватории.

И снова не ошиблась. Образ Минны — главная удача фильма. По сути, авторы «Родника в лесу» с помощью молодой актрисы смогли предпринять целое художественное исследование эстонского женского характера. Элле Кулль оказалось по плечу воплотить в своей героине многие его черты, выкованные великим кузнецом — многовековой судьбой народа.

«Родник в лесу». Минна — Э. Кулль, отец Минны — Ю. Ярвет, мать Минны — В. Отсус

Сталкиваясь с обстоятельствами сложными, чуть ли не безвыходными, Минна обнаруживает мужество, терпение и твердость, упорство и человеческое достоинство. А главное — неиссякаемое трудолюбие. Она — вечная труженица, героиня Элле Кулль. Нет, кажется, в картине кадра, где бы мы видели Минну праздной. Такой беспрерывный, безотказный труд мог бы сделать ее приниженной, придавленной. Но не такова Минна. Ибо труд для нее — жизненное предназначение и естественное состояние. Именно в работе полнее всего раскрывается ее натура.

И еще одно есть у Минны бесценное свойство — жизнестойкость. Как бы ни складывались обстоятельства, какие удары ни готовила бы ей судьба — она, применяясь к каждому новому испытанию, остается сильной и спокойной. Уверенность, силу черпают в ней и все вокруг.

Мы знакомимся с Минной в тот момент, когда она только нащупывает свою стезю в жизни.

Ей, такой живой и общительной, хотелось бы вырваться из захолустья, как вырвался брат Арту,— туда, куда мчатся мимо полустанка поезда, где много людей, где шумная, бурная, пока неизвестная ей жизнь. Но она покорно отступает, когда отец отказывается дать ей денег, чтобы она смогла выучиться на портниху. Подчиняется Минна и материнскому запрету встречаться с Акселем. А потом, жалея родителей, которые и под старость не смогли выпутаться из нужды, принимает от вдовца Олли обручальное кольцо...

Но тут-то наступает предел ее привычной покорности. Вспыхивает бунт! Наперекор всему и всем мчится Минна к Акселю. Она-то знает, что слабовольному парню никогда не отважиться на решительный шаг. Значит, этот шаг нужно сделать ей самой. И она его делает — да так, чтобы Аксель уверился, что это он, мужчина, «проявил инициативу».

Вот так Минна пошла против течения. И добилась своего. Обыкновенного счастья с любимым.

Какое же оно, это счастье?

Чуть ли не в первый же день медового месяца Минну ждал удар: оказалось, что свадьбу Аксель справил в долг, взявши ссуду на... корову. Легко догадаться, каким ярмом лег этот долг на молодоженов, если родители Минны за всю жизнь не смогли скопить такую сумму. Минна решила: «Значит, будем

«Родник в лесу». Минна — Э. Кулль

есть щавель и крапиву, пока не расплатимся».

Потом, опять же по решению Минны, молодая пара уйдет от задавленных нуждой, озлобленных родителей Акселя к лесному роднику, на дальний хутор Укуару. Там «даже волки не водятся», но там, думает Минна, она и ее муж смогут обрести самостоятельность, работая от зари до зари...

Нет, у нас нет никаких сомнений в том, кто на самом деле глава и опора молодой семьи, кто в ней ведущий, а кто — ведомый. Вот он, эстонский женский характер!

И что еще примечательно: на новом витке извечной спирали Минна как бы повторяет судьбу своей матери — та ведь тоже, по сути, правила семьей, потому что муж ее из той же породы, что и Аксель.

Не случайно линия взаимодействия образов Минны и ее матери прорисована в картине особенно тщательно и психологически тонко.

Поначалу прекрасная театральная актриса Велда Отсус жесткими, скупыми штрихами набрасывает суровый, даже мрачноватый портрет женщины, которую жизнь, исполненная нужды и лишений, приучила к черствости, состарила прежде времени. Эта женщина кажется воплощением плоского убогого практицизма, скудости не только житейской, но и нравственной.

Вроде бы девушка, воспитанная в таких условиях и такой матерью, должна была вырасти тоже угрюмой, нелюдимой, колючей. Должна была бы повторить и ее судьбу и ее характер. Однако мы скоро осознаем, что это не так. Почему же?

Ответ приходит по мере того, как от эпизода к эпизоду мы убеждаемся, что первое впечатление от матери Минны обманчиво. Что ее жесткость и резкость — лишь защитная оболочка, за которой привычно скрывается душа добрая и отзывчивая, но только беспредельно отупевшая от постоянных бесплодных усилий выбраться из нужды.

Какое глубокое родительское чувство, какая боль и тревога звучат в голосе Велды Отсус, когда мать обнаруживает, что беременная Минна убирает на поле родителей Акселя картошку: «Уходи! Иди домой, я тебе говорю». И — хозяевам поля: «Вы что, совсем спятили? Хотите человека загнать в могилу? Если уж вам нанять работника не по карману, позвали бы меня».

А перебравшись после смерти мужа на хутор Укуару к Минне, полупарализованная, она все-таки и там старается хоть чем-нибудь помочь дочери по хозяйству. Даже поднимает себя — единственно только силой своей собственной воли — на ноги и заново учится ходить...

Кульминация отношений Минны с матерью наступает в финале, когда Минна, стойко несшая на себе все жизненные тяготы, не выдерживает внезапной вести о гибели мужа. Словно ломается в ней что-то, пропадает воля к жизни. Элле Кулль с простым и оттого особенно остро воздействующим трагизмом играет те эпизоды, когда Минна лежит полумертвая, с черным лицом, и ей безразлично все — даже плач новорожденного сына.

Тогда мать приводит Минну в себя пощечиной; и, понимаем мы, дело не только в ребенке, который может умереть с голоду. Пробуждая в дочери первородный материнский инстинкт — накормить, спасти свою плоть и кровь,— мать надеется вернуть к жизни саму Минну. И когда та бессильно стонет: «Ты мне даже умереть не даешь»,— мать бросает со жгучей страстью, с горем, жалостью, любовью: «Умереть! Что ж, если хочешь, помирай, твое дело. Веревка в чулане, возьми ее да полезай в петлю... Только детишек с собой захвати. Умереть ей надо... Что ж, умирай, если жить не можешь...»

Такая пронзительность сострадания в этом «если жить не можешь», такая мощь внушения, такое беззаветное желание перелить дочери хоть каплю своих сил слышится в эту минуту в голосе Велды Отсус, что Минна поднимается, берет на руки сына... И мы верим теперь: она сможет жить.

С суровой и сдержанной выразительностью поставленная, без сантиментов и слез, но высокодраматически прожитая обеими актрисами сцена! Каждая из них нашла точные и тонкие, наиболее, так сказать, имманентные характеру своих героинь краски этого драматизма. Обе исполнительницы — многоопытная Велда Отсус и начинающая Элле Кулль — оказались достойны друг друга.

●

Если развитие отношений Минны и матери создает сложный контрапункт характеров п о д о б н ы х, то линия Минна — Аксель — это дуэт характеров, во многом контрастирующих друг другу.

Оговоримся сразу же: если дуэт Отсус и Кулль безупречен на всем протяжении фильма, то дуэт Э. Кулль и Л. Ульфсака гармоничен и убедителен до тех пор, покуда события наращиваются, оставаясь в рамках житейских, бытовых, покуда они не выходят из границ традиционного бытописательства. До этого времени и образ Акселя достоверен, хотя и несколько монотонен, однообразен, как, впрочем, монотонна и однообразна в своей повседневности окружающая его жизнь.

Жизнь эта слагается в фильме из зорко увиденных и правдиво воссозданных вещных, бытовых, житейских подробностей. Лейде Лайус, как показали и предыдущие ее фильмы, вообще свойственно стремление подробно и обстоятельно «лепить» бытовую фактуру действия, наделяя ее строго определенной временнóй конкретностью. Наверное, на сей раз постановщика можно было бы упрекнуть даже в некотором «переборе», в и з л и ш н е м пристрастии к «бытовизму», в ритмическом и изобразительном однообразии,— если бы тщательный жанризм и некоторая ритмическая вялость вообще не были характерны для режиссуры Лейды Лайус. Вопрос тут в другом: удалось ли режиссеру ввести историю Минны и Акселя в контекст эпохи? К сожалению, детали быта, которыми густо и выразительно насыщен фильм, далеко не всегда становятся приметами исторического б ы т и я эстонского народа.

Соотношения быта и бытия — один из самых сложных вопросов в творчестве тех художников, кто, подобно Лейде Лайус, идет к постижению истории через быт. Есть мастера публицистического склада, они предпочитают изображать социальные движения и катаклизмы времени непосредственно и крупным планом, через социально, а часто и политически значимые деяния героев. Другие художники, в согласии со свойствами своего

«Родник в лесу». Аксель — Л. Ульфсак, Карл Олли — А. Варчас, Минна — Э. Кулль

дарования, тщательно исследуют как будто бы сугубо личные обстоятельства жизни людей, их взаимоотношений, но из этих «жанровых» картин в конечном счете складывается цельная картина эпохи.

И тот и другой путь в принципе равноправны в искусстве. Спор о том, какой из них лучше, был бы поэтому странен и неуместен, так же, как и спор между сторонниками крупномасштабных и мелкомасштабных географических карт. Нужны и те и другие, и вся суть в том, чтобы, в меру своей специфики, они одинаково передавали правильную картину мира. Чтобы, читая двухверстку небольшого района, мы не забыли, что Земля — круглая, а изучая Землю по глобусу, не упустили из виду, что «круглость» эта — относительна, ибо складывается из Русской равнины, Гималаев и многокилометровых океанских впадин...

Приложив эти высокие мерки к фильму Лейды Лайус, отметим, что до определенного момента, хотя и несколько загроможденные бытовым «первым планом», контуры исторического фона — жизни эстонского народа в канун великого перелома — вырисовываются в нем достаточно явственно.

Но вот «определенный момент» наступил: где-то там, за рамками кадра, грянул крутой переворот в судьбах Эстонии. Установилась Советская власть.

Я далек от мысли упрекать авторов картины в том, что они не изобразили эти события впрямую. Однако, сказав, что переворот грянул «за рамками» кадра, я имел в виду не только сугубо кинематографический смысл этих слов. Дело в том, что изменения в судьбах Эстонии, в судьбах того социального круга, к которому принадлежит большинство героев фильма, не осмыслен режиссером, как непосредственный исход из той трудной и забитой жизни, какой жили они в первой половине картины. А ведь эти герои — и Минна, и Аксель, и их родные — силой буржуазного порядка вещей были, казалось, навечно поставлены в н е истории, и именно в возвращении им права на участие в истории состояли высший смысл и объективная закономерность, справедливость социалистической революции.

Но связь между б ы т о м и б ы т и е м героев картины, между их личными судьбами и историей оказывается в фильме разомкнутой. И в этом состоит главный просчет картины, ее режиссерской концепции.

На мой взгляд, этот главный просчет нагляд-

нее всего виден в том, как решен образ Акселя. Мы воспринимаем его как натуру артистическую, но — нестойкую, слабовольную, склонную к бездейственной созерцательности. Он и неглуп вроде бы, однако, что называется, без царя в голове, сам не знает, чего хочет от жизни, чего ищет. Аксель — своеобразный эстонский вариант «человека воздуха», и если б не жесткие императивы жизни и не волевая рука жены, он наверняка постоянно и безмятежно предавался бы безделью.

Покуда действие фильма протекает в условиях традиционных, в условиях дореволюционного застоя и безвременья, этого нам — в качестве характеристики героя — в какой-то мере хватает.

Но когда в неподвижную, тусклую, как болотное зеркало, жизнь вторгаются исторические перемены, образу Акселя начинает явно не хватать красок и подробностей. Тут фильм сбивается на торопливую и не всегда внятную скороговорку. И образ Акселя, словно при аберрации зрения, начинает размываться, поведение его делается непонятным, а отсутствие в поступках классовой логики кажется все более немотивированным психологически, индивидуально.

Так черты, исконно традиционные для эстонского бытового фильма, на этот раз настолько оттеснили новое, что ему на экране почти не остается ни места, ни времени...

Из некоторых реплик Акселя мы можем понять, что он как будто бы лучше других персонажей, даже лучше жены понимает смысл перемен, их справедливость,— хотя реплики эти фрагментарны, случайны и отнюдь не дают оснований говорить о наличии у Акселя органически цельного восприятия свершающихся перемен. Но то, что огромная радость приходит в дом к Акселю и Минне — как беднякам им списан весь долг, Аксель назначен лесничим и стал, по выражению Карла Олли, «важной птицей»,— ясно не только нам, зрителям, но и героям картины. В прежние времена Аксель не мог и мечтать о подобном.

Казалось бы, Аксель должен горой стоять за Советскую власть.

Но... как раз теперь он вдруг охотно откликается на «дружеское» заигрывание Олли, явного врага нового строя, выпивает с ним, по-приятельски рассуждает о политике, спокойно выслушивает его прогитлеровские разглагольствования. Минна вполне резонно упрекает мужа: «Дурак, чего ты к нему бегаешь? Когда ты был простым лесорубом, он не являлся к тебе с бутылкой. Это тебе в голову не приходило?» Но Акселю словно напрочь изменили и здравый смысл, и даже старая неприязнь к Олли — а ведь между ними счеты из-за Минны, такое не забывается и в обычные-то времена, а уж на переломе эпох осознается особенно остро.

Почему же так ведет себя Аксель? Фильм, до того такой щедрый на подробности, на психологические мотивировки, оставляет наши вопросы без ответа. Канва действий Акселя оказывается ни психологически, ни социально необъясненной, она словно бы не прописана, зыбка. Мотивы тут не расчленены, скомканы, и странная метаморфоза, происходящая с героем, остается для нас загадкой, которой так и не суждено проясниться.

Дальше — хуже. Начинается война, и Аксель позволяет Карлу Олли и бывшему лесничему, которые сколачивают отряд «лесных братьев», чтобы стрелять в спину красноармейцам и уничтожать коммунистов и сочувствующих Советской власти, тайно собираться на его затерянном среди лесной глухомани хуторе. Так Аксель оказывается, по сути, соучастником бандитов.

Но тут Акселя призывают в Красную Армию. Попрощавшись с Минной, он уходит на призывной пункт. Почему он поступает именно так, если он — по неясным нам соображениям — на деле уже примкнул к Олли? Казалось бы, в этой ситуации ему логичнее было бы уйти в лес, скрыться от призыва — тем более что немцы уже приближались к дому Акселя.

Ссылкой на историческую двойственность таких людей, как Аксель, на свойственные им колебания тут не обойдешься. Общие соображения в искусстве, как правило, мало что дают, необходим еще тщательный социально-

исторический анализ каждого данного психологического казуса.

Но такого анализа в фильме нет: авторы оставляют тут фабульные повороты совсем уж без мотивировок.

...Дорогой Акселя перехватывает отряд Карла Олли. И Аксель столь же покорно, как шел на призывной пункт, идет за «лесными братьями». Почему? Снова перед нами лишь факт, никак не проанализированный и необъясненный.

И когда бандиты бессмысленно-зверски расстреливают стадо коров, чтобы те не ушли в тыл, убивают погонщиков, а Аксель, видимо, не выдержав, пытается бежать, но падает от пуль «лесных братьев», мы не испытываем горя, какое должна была принести нам гибель героя. За гибелью Акселя не встают те исторические силы, которые обрекли его на уничтожение, как до того не чувствовались те силы, что обещали ему выход из одиночества на просторы истории.

В общей форме мы понимаем: финал закономерен. История на крутых переломах не щадит тех, кто, плывя по течению, пытается уцепиться то за один, то за другой берег.

К сожалению, фильм построен так, что конец этот выглядит закономерным именно лишь в принципе, в нем нет необходимости, которая была бы обязательной как раз для этого Акселя. Отсюда и схематизм, сухость, однотонность, воцаряющиеся на экране во второй половине картины.

Новому фильму Лейды Лайус не хватило умения увидеть за частным общее, отразить в такой фигуре, как Аксель, сложные и противоречивые процессы, которые на разломе истории происходили в таких вот эстонских парнях. Не хватило историзма мышления.

Поэтому и движение характера главного героя оказалось скомканным, образ этот, потеряв социально-историческую перспективу, не сложился в нечто цельное, завершенное, типическое.

А ведь если бы авторы выписали его глубже, последовательнее проанализировали его историческую и социальную противоречивость, он мог бы вырасти в характер поистине трагический.

Прямолинейность, боязнь сложности никогда не работали на искусство. Конечно же, я далек от мысли сопоставлять роман Веры Саар и эпопею Михаила Шолохова по социальной и художественной силе, однако что получилось бы, если б Сергей Герасимов в фильме «Тихий Дон» «спрямил» судьбу Григория Мелехова?..

●

Какое же отношение к фильму «Родник в лесу» имеет хутор Уку, упомянутый в эпиграфе?

Внешне — никакого, кроме неполного созвучия с названием того хутора, где развертывается основное действие картины — Укуару.

На самом же деле, мне кажется, между двумя этими эстонскими хуторами — реальным и вымышленным — есть важная глубинная связь. Точнее, если можно так выразиться, контрсвязь.

Объясню. Хутор Уку, думается, мало чем отличался от Укуару — такой же лес вокруг, такие же постройки, та же утварь. И — такой же уклад жизни его хозяев. Но там, на лесном Уку, явственно и рельефно пересеклись в одной точке места и времени быт и бытие, частные судьбы людей и — сама История.

На хуторе Укуару такого совпадения не произошло.

Так жизнь еще раз подала пример искусству. Весьма, мне кажется, выразительный пример...

Лейда Лайус оказалась сильна там, где она имела дело с традиционным, житейским материалом. И чувствовала себя недостаточно уверенной, когда пришлось вторгаться в кризисные и все еще недостаточно осмысленные эстонским кинематографом зоны истории.

Будем надеяться, что в следующем фильме одаренному режиссеру удастся сделать шаг вперед так же и в историческом осмыслении судеб народных.

Ан. Вартанов

Новая ветвь

«Яблонька»
Авторы сценария Н. Озолинь, А. Буровс. Режиссер-постановщик А. Буровс. Художник А. Зиле. Композитор П. Плакидис. Рижская киностудия, 1973.
«Цветные карандаши»
Автор сценария Т. Калл. Режиссер-постановщик А. Пайстик. Художник-постановщик Р. Райдме. Оператор А. Ильвес. Композитор А. Пярт. «Таллинфильм», 1973.
«Человек и слово»
Автор сценария и режиссер Е. Сивоконь. Художники-постановщики А. Королев, Е. Сивоконь. Оператор А. Гаврилов. Композитор Я. Лапинский. «Киевнаучфильм», 1973.
«Велосипедик убежал»
Автор сценария Ж. Витензон. Режиссер-постановщик К. Камалова. Художник А. Жибоедов. Оператор В. Ковальский. Композитор Р. Вильданов. «Узбекфильм», 1974.
«Почему плачет облако»
Автор сценария и режиссер М. Панахи. Оператор А. Милов. Художники-постановщики М. Панахи, Ф. Курбанова. Звукооператор К. Сеидов. Композитор А. Ализаде. «Азербайджанфильм», 1974.

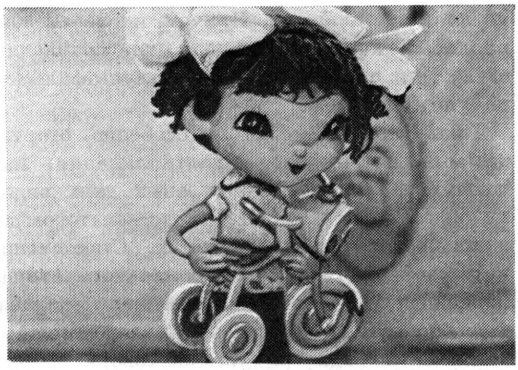
Сегодня никого не удивишь тем, что в национальных республиках, вдали от Москвы и Ленинграда, создаются талантливые, наделенные своеобразием фильмы, различные по жанрам и тематике. В количественном отношении они составляют большую часть всей готовой продукции страны. Игровые, документальные, научно-популярные ленты, снятые в республиках Закавказья и Прибалтики, в Средней Азии и в Казахстане, на Украине, в Белоруссии, Молдавии, широко представлены в кинорепертуаре, составляют его неотъемлемую часть. Единственный вид кинематографа, который по сей день является по преимуществу «столичным жителем» — это мультипликация.

Общий для нашей кинематографии процесс бурного развития кинопроизводства во всех республиках фактически затронул все виды киноискусства, за исключением мультипликации. Если в первое послевоенное десятилетие, кроме Москвы, где студия «Союзмультфильм» выпускала львиную долю рисованных и кукольных лент, лишь Тбилисская студия изредка снимала мультипликации, то во второе десятилетие к грузинским кинематографистам присоединились только ленинградцы, киевляне и таллинцы. Причем, их ленты появлялись не каждый год и доля их по сравнению с тем, что снималось на «Союзмультфильме», не увеличивалась.

Такое положение было особенно огорчительным потому, что мультипликация, как известно, впитала в себя опыт двух видов художественного творчества: кинематографии и изобразительного искусства. Становление в каждой республике национального отряда живописцев, графиков, скульпторов, разрабатывающих и углубляющих художественные традиции народа (я уж не говорю о всех формах участия литературы — устной и письменной — в искусстве мультипликации!),— все это неизбежно и рано или поздно должно было найти естественный выход в произведениях рисованной и объемной мультипликации. Трудно даже предположить, скольких прекрасных (и, что особенно важно для мультипликации, художественно неповторимых, уходящих своими корнями в толщу национальной духовной культуры) произведений лишились мы из-за того, что эта разновидность кинематографического творчества довольно долгое время не находила производственной, организационно-творческой поддержки в республиках.

Эта преамбула показалась мне необходимой, чтобы предварить разговор о пяти мультфильмах, сделанных недавно в пяти национальных республиках. Ибо без нее не понять ни достоинств, ни недостатков рецензируемых картин.

Начну с картины, которая проще других и по замыслу и по заключенному в ней образному содержанию, — с узбекской кукольной ленты режиссера К. Камаловой «Велосипедик убежал». Сделанная по сценарию опытного московского драматурга Ж. Витензон картина эта, пожалуй, более остальных принадлежит к ставшему уже привычным в последнее время типу назидательных картин для самых маленьких. Тема ее весьма обща: отношение ребенка ко всему, что его окружает. Коллизия — тоже не из новых: злой, хулиганствующий мальчуган и добрая, наделенная даром сочувствия девочка. Персонаж, в отношении



«Велосипедик убежал»

к которому развертывается сюжет,— милый, наивный трехколесный велосипедик, слабый и пугливый, всем своим обликом взывающий к участию и заботе.

Подобного рода «треугольник» не раз и не два встречался в картинах, снятых столичными мультипликаторами. Наивно было бы ожидать, что столь привычная ситуация сразу же обретет в руках узбекских кинематографистов неповторимость и своеобразие. В отношении этой картины следует, пожалуй, говорить лишь о возможности национального своеобразия, проглядывающего в некоторых эпизодах.

Если же попытаться оценить не потенциальные, а реальные качества фильма, то обратит на себя внимание свежесть некоторых художественных решений.

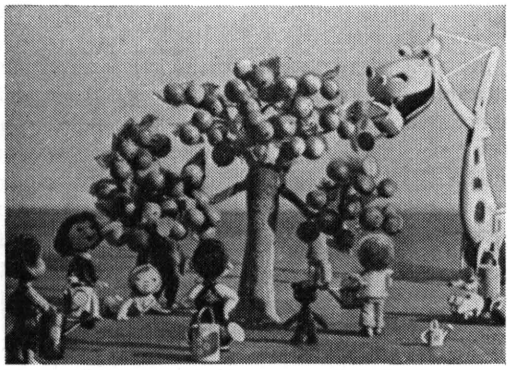
Прежде всего, в фильме хороши многие куклы и, более других, главный виновник событий — велосипедик. И в пластике движений и в формах этой куклы воплощена образная аналогия. Велосипедик понят авторами как грациозный и легкий в своих шагах-прыжках, робкий и беззащитный козлик. Аналогия эта, весьма точная в драматургическом отношении, усиливается и развивается остроумными находками художника. Руль велосипедика естественно трансформируется в ушки козлика. Сиденье становится хвостиком. А глазки-фары и звоночек на макушке дополняют портрет велосипедика-козлика, определяя его неповторимость. Особенно хороши громадные голубые глаза с белками, покрашенными «серебрянкой» — алюминиевой краской, которой обычно покрыты велосипедные фары. «Серебрянка» составляет с ярко-голубой окраской радужной оболочки выразительный контраст.

Есть еще одна кукла, о которой следует сказать особо, и дело здесь даже не в том, что она хорошо придумана и выполнена художником. Пожалуй, в этом отношении никаких особых находок нет. Но есть в этой кукле, изображающей девочку, приголубившую несчастного велосипедика, одна незначительная, на первый взгляд, но весьма симптоматичная деталь: глаза. Раскосые милые глазки узбекской девочки.

Изображение сопровождается музыкой одного из интереснейших узбекских композиторов Р. Вильданова, в мелодиях которого (а также в том, как они аранжированы) угадывается национальный колорит. Впрочем в музыке к фильму, наряду с точно воссозданной ритмической канвой происходящего — что становится цементирующим началом в развитии многих эпизодов, — чувствуется способность композитора и к свободной стилизации. В одной сцене, например, звучит зажигательная, игривая самба, в другой слышны отголоски ставшей уже весьма популярной у зрителей детских мультфильмов мелодии «Антошка» из «Веселой карусели».

Кстати, сам Антошка, бесшабашный герой, созданный фантазией режиссера Л. Носырева, тоже появляется в этом фильме. Мальчишка с веселыми рыжими конопушками на лице лихо проходит перед нами, наигрывая на губной гармошке мелодию запомнившейся песенки. Антошка, как и другой мальчик, герой картины, служит воплощением злого начала: они ломают самокат, истязают велосипедик, а потом, изувечив его, бросают одного под дождем. Именно здесь и находит его, обогревает своей любовью смуглая девочка с черными косичками.

Рижская картина «Яблонька» сходна с узбекской в некоторых своих чертах: в особен-



«Яблонька»

ности, там где проявляется ставший привычным мультипликационный стандарт. И здесь драматургия вещи, нравственный итог рассказа весьма напоминают то, что нам удавалось видеть уже много раз в других произведениях. Разница состоит лишь в том, что в отличие от конкретно-сюжетного противопоставления зла и добра здесь фигурируют более обобщенные категории: польза и вред. Речь идет о том, как важно, чтобы люди, живущие в больших городах, искали общения с природой, о глубокой связи, существующей между всем живым.

Эпический склад «Яблоньки», вытекающий естественно из самой ее драматургии, становится весьма важным качеством произведения и его стилистики. Дело даже не в том, что неторопливая, лишенная сколько-нибудь значительных сюжетных поворотов история яблоньки, росшей в деревенском саду, а затем вслед за своими хозяевами переехавшей в новый городской квартал, определяет самый характер повествования, его емкость и «притчевую» мудрость. Гораздо важнее то, что в стилистике этой ленты проглядывают — пусть пока что не в очень явственной форме — присущие латышским народным сказкам неторопливая задумчивость и особый склад фантазии.

В итоге шаблонные сцены, исполняемые куклами, повторяющими уже не раз виденное на экране, отступают в тень перед немногими эпизодами, в которых ведущей является эта вот неторопливая, лирическая нота. То же самое можно сказать и о героях фильма. Медвежонок, грузовичок, мячик, да и сама владелица всех этих игрушек — девочка — все они сделаны (художник А. Зиле) и оживлены без всякой фантазии. Да и их отношения между собой и с яблонькой (сценаристы Н. Озолинь и А. Буровс) тоже нередко кажутся придуманными только для того, чтобы хоть чем-то занять героев на экране. Не то сама яблонька. Она выполнена в строго национальной манере: величавая и прекрасная, она предстает перед нами в облике молодой, длиннокосой девушки с нежными, красивыми руками-ветвями. Яблонька в фильме одухотворяет все сцены, в которых она участвует. Она одинаково хороша весной, в розовом воздушном шлейфе из цветов, окруживших ее голову и руки, и — осенью, когда ее крону украшают спелые, ярко-красные яблоки.

Склоняясь над играющими вокруг нее игрушками и девочкой, яблонька напоминает добрую красивую фею из сказки, которая вот-вот обнимет их своими ласковыми ветвями-руками. В этих эпизодах заложена основа для понимания возникающего чуть позже ощущения обиды яблоньки, оставленной человеком на произвол судьбы. Об этом не сказано в фильме специально, однако сцены, где на одинокую яблоньку неотвратимо надвигается прекрасно найденный мультипликаторами похожий на страшного ископаемого ящера экскаватор, сгрызающий железными челюстями все, что попадается на его пути, звучат укором человеку, нередко слишком легко забывающему о своей ответственности перед живой природой.

В фильме, как это и следовало ожидать, торжествует «хэппи энд»: люди, вовремя опомнившись, спасают яблоньку от свирепой всепожирающей машины и привозят дерево в город, в тот самый квартал, в котором успела уже поселиться девочка. Именно в этой финальной части картины в полной мере выявляется значение образа, который неоднократно повторяется в течение всего

фильма. Когда девочка живет среди природы, рядом со своей любимой яблонькой, мы не раз видим героиню фильма сидящей у широкого окна, сквозь которое яркой синевой светит небо. Этот образ первоначально воспринимается как бытовой, просто как обозначение места действия, своего рода репортаж из комнаты, где живет героиня картины.

И только несколько позже, когда развертываются грустные события из жизни яблоньки, мы начинаем по-новому, более остро и глубоко, воспринимать этот образ. Он становится символом той мечты человека о единстве и гармонии с природой, которая преследует его в течение столетий. Так мультипликационный фильм, рассказывающий для самых маленьких зрителей непритязательные истории о девочке, ее игрушках и ее переезде из одного дома в другой, поднимается до обобщения.

Прелесть «Яблоньки» состоит в том, что важные и значительные мысли возникают исподволь, без специально сформулированных тезисов.

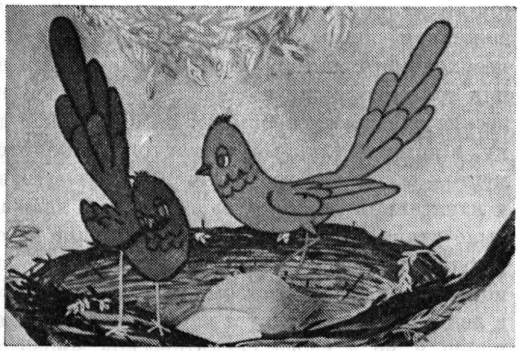
Азербайджанский рисованный фильм «Почему плачет облако», поставленный М. Панахи по собственному сценарию, не подводит нас к обобщениям из-за привычной для нашей мультипликации последних лет склонности к дидактической манере повествования. Стало уже своего рода штампом, что мультипликация, рассчитанная даже на самых маленьких зрителей, стала прибегать к философскому языку обобщений и символов. Азербайджанские мультипликаторы попытались рассказать о круговороте воды в природе. Весьма возможно, что такая задача может показаться слишком уж прикладной, не выходящей за рамки простой иллюстрации к соответствующим страницам школьного учебника. Но авторы ленты отошли от простоты и ясности в рассказе и дали его в форме философского эссе, посвященного природе в целом.

Так в фильме появились образы, да и понятия, на мой взгляд, совершенно ему не нужные: извержения вулканов, лесные пожары, усложненные, малопонятные метафоры, изображающие тем не менее как раз самые простые явления природы, такие, как, скажем, облако, дождь.

Но любознательный зритель так и не узнает из этой картины, почему, например, плачет облако. Это самое важное для фильма обстоятельство так и осталось не раскрытым до конца. Его заслонили всякие мелочи, второстепенные подробности. Сказалась слабость режиссуры, неумение подчинить все главной цели, удержаться от множества соблазнов и, прежде всего, от соблазна сделать, как у других.

Претензия на философскую манеру в рассказе стала в последние годы некой модой. К ней следует еще добавить появившуюся в ряде произведений рисованного кино тенденцию к нагромождению цветовых подробностей, к своего рода цветовому взрыву. Уже в первых пейзажах, открывающих фильм, авторы стремятся нас удивить буйством красок, чаще диссонирующих, чем гармонирующих между собою. На первый взгляд может показаться, что это дань национальной изобразительной традиции. Но при более пристальном взгляде выясняется, что это просто-напросто нарочитая манера в изобразительном решении, да и та — заимствованная. Певчие птички в лесах, нарисованные в точности, как это делается много лет подряд в работах московских мультипликаторов, бабочки, сверкающие во время полета то одним цветом крыльев, то другим,— все это рождено стремлением сделать картину непременно на уровне определенного художественного стереотипа.

От желания авторов все охватить разом, обо всем сказать понемногу, показать себя и философами, и виртуозными рисовальщиками, и дерзкими колористами картина становится крикливо-пестрой, лишенной стилистического своеобразия и образной глубины. В ней фактически ничего не запоминается. А многого необходимого в ней попросту нет. Отсутствует даже кое-что из того, что анонсировано в стихотворном авторском тексте. Скажем, в дикторском тексте звучат торжественные строки стихов: «и ликуют сердца у птиц и зверьков!..» — а мы зрители, судо-



«Почему плачет облако»

рожно вспоминаем, о каких именно зверьках идет речь. Картина, посвященная кругообороту в природе, как это ни странно, почти не показывает животный мир. Одна семья птиц, одна бабочка, два паука — вот и все персонажи. Что касается зверьков, то они вовсе не появляются на экране.

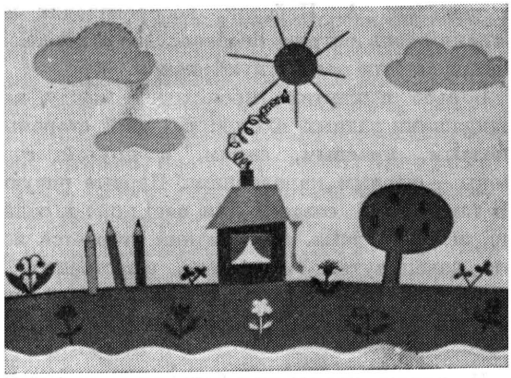
Фильм «Почему плачет облако» неудачен, слаб, нет спору. Но было бы неверно, на основании этой неудачи, делать вывод о том, что путь, избранный его авторами, в корне неверен. Философская рисованная мультипликация-притча сегодня является, наверное, одним из интереснейших открытий кинематографа. И нельзя не порадоваться тому, что мультипликация, традиционно считавшаяся предназначенной только для маленьких зрителей, вдруг обнаружила заключенные в ней способности к большим, философским обобщениям.

Снятый на Таллинской студии рисованный фильм «Цветные карандаши» служит ярким контрастом фильму «Почему плачет облако». Впрочем, и без данного сравнения эта лента производит целостное и яркое впечатление. Привлекает в нем, прежде всего, последовательность и четкость выбранного и разработанного от начала и до конца художественного приема. В фильме нет ни людей, ни животных, в нем не произносится ни слова. Используя привычную для зрителей этимологию цвета, авторы фильма, сценарист Т. Калл и режиссер А. Пайстик, воспроизводят на экране очень острую по своей драматической насыщенности сюжетную канву.

Борьба в картине происходит между карандашами разных цветов: с одной стороны, желтым, красным, синим, с другой стороны — черным карандашом. Первые рисуют (и тем самым создают для нас) море и солнце, землю и дома, а последний старается все это зачеркнуть. Зачеркнуть, естественно, в самом прямом натуральном смысле этого слова: закрасить черным, скрыть от наших глаз, уничтожить.

На экране происходят баталии между цветными карандашами и их черным врагом. Изобретательности сторон — причем находящейся целиком в русле однажды избранного в фильме изобразительного приема — нет предела. На любой созидательный акт цветных карандашей черный грифель отвечает изобретательнейшим злодейством. В последней сцене, конечно же, побеждает справедливость, однако это не кажется дежурным оптимизмом финала: просто стороны выложили все свои аргументы, и у цветных карандашей они оказались результативнее и сильнее.

Зрителю этой картины может прийти в голову аналогия со снискавшей широкую популярность серией рисованных приключений Зайца и Волка в выпусках «Ну, погоди!». И там и тут действуют откровенные последовательные антагонисты, они придумывают всяческие трюки-выпады, дабы победить врага, но при том, что инициативой действия в каждом эпизоде-столкновении владеют злые герои, верх над ними берут герои добрые. И все же, при такой близости сюжетно-композиционных схем произведения эти весьма несхожие. Если в «Ну, погоди!» авторов волнует возможность создания одного за другим множества трюков, из которых, в конце концов, нельзя вывести какой-то новой мысли, кроме той, что Заяц — добрый, а Волк — злой, то в произведении эстонских мультипликаторов легко обнаруживается развитие определенного общефилософского взгляда на жизнь. Прочных, назидательных аналогий тут, к счастью, нет. Однако во всех действиях черного карандаша:



«Цветные карандаши»

и в его стремлении зачеркнуть солнце, и в попытке напустить армию червей на созревшие плоды — видно нечто большее, чем простое хулиганство. Тут отчетливо ощущается таящаяся в этом персонаже социальная опасность.

Авторы правильно сделали, не расшифровав ее не только в словах, но и даже в поступках. Для взрослого зрителя такая расшифровка не нужна, а для детского была бы обременительна. Кстати сказать, «Цветные карандаши» представляют собой счастливый случай сочетания в одном произведении образов, равно понятных и интересных для всех возрастных групп зрительской аудитории. Прежде всего благодаря той обобщенной форме, в которой фильм сделан.

Техника, в которой сняты «Цветные карандаши», напоминает получившие в последнее время распространение обобщенно-лирические мультипликации, предназначенные для взрослых. В них обычно изобразительный строй отличается особым лаконизмом, а словесный ряд отсутствует вовсе. Ленты эти в значительной мере рассчитаны на творческое «соучастие» зрителей.

«Человек и слово» относится к обобщенно-лирическим рисованным картинам, причем, несмотря на название, «слово» в работе украинских мультипликаторов не звучит вовсе. Автор сценария и режиссер Е. Сивоконь (он же является вместе с А. Королевым и художником ленты — нечастый пример столь необходимого для мультипликации объединения трех профессий в одном лице) решился на весьма смелый эксперимент: он сделал картину, в которой главный драматургический элемент — «слово» — не звучит, а существует в написанной форме. Казалось бы, это должно было утяжелить, сделать фильм излишне литературным, превратить в повод для коллективного чтения посредством экрана. Но нет: в ленте слово существует не как звучащий феномен и не в своей семантической множественности. Оно обозначено в нем, как определенный знак знаков, всеобщий символ речи.

Говоря по-иному, в фильме действует «слово», написанное буквами. Оно, изображенное всякий раз разным шрифтом разной величины, постоянно живет и действует. Но в каждом случае перед нашими глазами на экране возникает лишь одно его начертание: «слово». И очень скоро зритель начинает понимать (а картина Е. Сивоконя вся построена на возбуждении способности зрителей к сопониманию), что «слово» — это символ всех возможных слов, которыми владеет человек.

В определенном смысле фильм «Человек и слово» можно назвать научным, во всяком случае, научно-познавательным. (Недаром он и снят на Киевской студии научно-популярных фильмов.) Он раскрывает роль слова в общении людей. И не только те замечательные качества слова, которые помогают людям понимать друг друга, но и те свойства слова, которые могут способствовать отделению людей друг от друга. Драматургия вещи так и построена: она начинается с эпизодов, показывающих преследующее человека сказанное о нем дурное «слово». Оно изображено буквально пятном на человеке (этому способствует легкая штриховая манера рисунка в фильме, напоминающая карикатуру). Оно не отлипает от человека и не смывается и не стирается, как бы человек ни старался от него избавиться. Чудо состоит в том, что одно «слово» легко уступает место другому, если оно меняет смысл сказанного ранее, если оно свидетельствует о перемене взгляда на человека.

Весьма сложные философские понятия семантики слова, слова, как инструмента общения, изложены в фильме легко, с большой долей юмора, с использованием возможностей кинематографической мультипликационной образности. Прекрасно воссозданы на экране такие емкие темы, как «муки слова» у поэта, как краснобайство и болтовня, как «словесная дуэль».

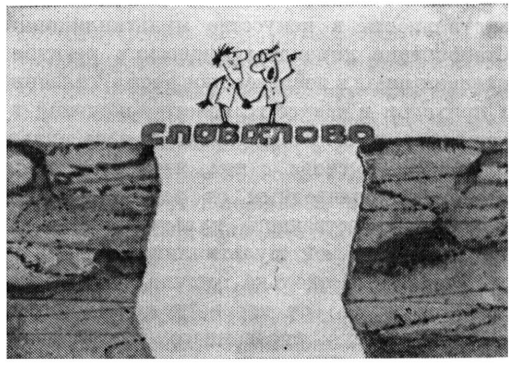
Финальная сцена очень проста в графическом решении. Именно поэтому, быть может, она превосходит иные эпизоды по глубине и общественной важности. Она показывает, как «слово» может стать мостиком у пропасти, разделяющей людей. Обобщение, лежащее в основе образности этой ленты, очень легко и в то же время без насилия и искусственности подводит нас к пониманию глубоко современной идеи, идеи, не побоюсь сказать, большого общественного звучания. Ведь мы понимаем, как много значит для всех желание и способность людей понять друг друга, договориться.

●

Пять фильмов, снятых в разных республиках, как видим, очень несхожи по своим художественным качествам. Одни из них еще весьма наивны и слабы в творческом отношении, другие сделаны уверенно и интересно, твердой рукой мастера. Можно ли делать какие-то общие теоретические выводы из этого разнохарактерного материала? Думается, можно.

Мне думается, достоинством фильмов, сделанных в республиках, является их тесная связь с национальной художественной традицией, с современным изобразительным искусством, взращенным на народных истоках.

Я остановился, прежде всего, на связи мультипликации с изобразительным искусством потому, что, по моему глубокому убеждению, самым главным стимулом роста в этой области кино являются художественные поиски, которые ведутся в живописи, графике, скульптуре. Конечно, тут нет, да и быть не может прямой, однозначной связи: успехи в станковых формах изобразительного искусства не всегда



«Человек и слово»

дают немедленные всходы в мультипликации. Однако рано или поздно художественные потенции, накопившиеся в станковых формах искусства, находят себе выход и в такой своеобразной разновидности изобразительного творчества, как та, что интересует нас в данном случае. Недаром появление и творческий рост авторов-мультипликаторов в союзных республиках в последние годы следует — через определенный временной интервал — за явственно прослеживаемой волной подъема национального изобразительного искусства в стране.

Но мультипликация — это знает всякий — находится на своего рода перекрестке двух искусств: изобразительного и кинематографического. Пластическая выразительность неподвижного изобразительного образа обретает здесь движение: я имею в виду не только ожившее, приобретшее жизненные формы изображение, но и динамику фильма, определенную разными способностями кинематографического языка — монтажом, ракурсом, сменой планов. Из этого положения следует неминуемый вывод: художник-мультипликатор, как бы талантлив ни был он, должен быть кроме того еще и талантливым кинематографистом. (Поэтому-то, замечу в скобках, так редки, гораздо более редки, нежели в любом другом виде кинематографа, крупные, подлинно значительные художественные инди-

видуальности в искусстве мультипликации.) Становление кинематографических республиканских школ в послевоенное время, связанное с приходом в искусство нового поколения художников, не могло не сказаться и на мультипликации. В связи с тем, что она является сложным производным от развития разных форм художественной культуры, становление национальной мультипликации, как мы уже видели, несколько отставало (и продолжает отставать) от игрового кино. Поэтому сегодня успехи рисованного и кукольного кино — я сознательно подчеркиваю обе стороны этого явления, и художественную и кинематографическую — в наших республиках имеют очень важное значение. В этих картинах, даже тех, что весьма непритязательны на первый взгляд, происходит фактически развитие и рост новой ветви нашей многонациональной художественной культуры.

Попытки строить свои произведения на подражании чужому творчеству — даже если оно апробировано и имеет широкое распространение — не способны привести к успеху. Пути к осознанию своего своеобразия, проба своих сил, пусть пока что весьма робкая, в определении своей собственной дороги в искусстве — гораздо привлекательнее в рассмотренных мультипликациях, нежели уверенное, но заемное, а потому вторичное мастерство.

Только на основе кинематографической и художественной традиции, уходящей корнями в живые родники народных талантов, сформировавшихся на основе свободного развития социалистических наций, окрепнут яркие творческие индивидуальности. Любопытно, что из этих двух лент, относящихся к этому случаю, одна сделана на «Киевнаучфильме», студии, славящейся сильной творческой средой, способствующей росту индивидуального мастерства, другая — на «Таллинфильме», где искусству мультипликации уделяют внимание уже достаточно много лет, где ощущается определенный вкус к работам подобного склада и направления.

Исходя из этого, можно сделать главный вывод: необходимо смелее и шире развивать мультипликационное кино в республиках, всячески помогать этим творческим коллективам квалифицированным советом, сотрудничеством, шефством. Технические трудности и нехватка профессиональных кадров мультипликаторов — обстоятельства, которые всплывают всякий раз, когда заходит речь о необходимости перемен—не должны пугать, охлаждать решимость тех, кто способен проявить себя в создании мультфильма.

Думается, что уже сегодня во всех республиках сложились сильные школы национального изобразительного искусства, талантливые коллективы театральной интеллигенции, писателей и поэтов, способные питать — и художественными идеями и творческими кадрами — творчество киномультипликаторов. Для того, чтобы в мультипликации наши национальные кинематографические школы по-настоящему проявили себя, необходимо продолжать настойчивые поиски, не смущаясь нынешними неудачами, которые преходящи и неизбежны в период роста и формирования искусства больших возможностей.

Г. Цитриняк

Жаркие дни июля

Репортаж со съемок фильма «Они сражались за Родину»

От Москвы до Волгограда — час сорок на «ТУ-134», от Волгограда до станицы Клетской — 45 минут на «кукурузнике» «АН-2». От станицы Клетской до хутора Мелологовского, где происходят съемки,— полчаса езды на машине. Можно, правда, управиться и за 15—20 минут, увеличив скорость, но тогда любая из многочисленных выбоин грозит обратить здешнюю дорогу в космодром Байконур, поскольку машина, запнувшись, взлетает, кажется, прямо в космос.

Жара. Каюта теплохода. Ветер с Дона, вентилятор жужжит круглые сутки, но, если повернуться к нему лицом, лицу — прохладно, а спина все равно в испарине: на градуснике в каюте плюс 31. Правда, было бы немного прохладнее без сетки на окне, но сетку снять нельзя: мошкара одолеет.

И — пыль, она всюду. Мосфильмовский работяга-«газик» день-деньской снует по дорогам, поднимая столбы серой меловой пыли. Но и у пешехода нога утопает по щиколотку в пыли.

«Скупая натура,— как сказал о правобережье главный художник фильма Феликс Иванович Ясюкевич,— но когда выбирали место съемки, всем понравилось: тут и Дон, и степь есть, и в меру пересеченная местность»...

«В меру пересеченная»— это и ровная степь, и овраги, и балки, и холмы. А «скупая натура» в июле означает белые меловые нитки редких дорог, лысины холмов, а все остальное — густой сизый ковер полыни, чебреца и ковыля, в котором торчат диковинные для горожанина двухметровые пики желтых цветов.

Как свечи...

Тридцать два года назад именно тут в июле шли жестокие бои. «Многих побило, но мы всех похоронили»,— вспоминает местная жительница Александра Васильевна Коршунова — тетя Шура, как все ее здесь зовут.

Мне говорили, что место съемки помог выбрать сам Шолохов, и я как-то спросил об этом Бондарчука.

— Подсказал, да,— ответил Сергей Федорович.— Я долгое время не мог определить место съемки: мы искали его в Ростовской области, под Новочеркасском на полигоне. Потом Шолохов подсказал. И когда мы приехали, то просто узнали местность по описаниям в романе. Сюда трудно добраться, но другой натуры я себе не представляю...

Режиссура Сергея Бондарчука для многих ассоциируется с великолепно снятыми, масштабными батальными сценами. Поэтому легко понять, почему одним из первых вопросов, который я ему задал, был такой: надо ли в репортаже как-то охарактеризовать масштабы съемок, привести цифры военной техники и так далее?

— Я думаю, это не нужно. Масштабы произведения искусства определяются не количеством техники, а значительностью содержания, важного для жизни людей, как сказал классик.

Если уж нужна цифра, то назову такую: все происходит за четыре дня. Читаешь роман и создается впечатление, что проходит огромное количество времени, а когда берешь, что называется, карандаш в руки, оказывается: прошло всего четыре дня июля 1942 года. И что было до того, как полк вышел из окружения и что его еще ждет долгая дорога, 1945 год, Берлин — все это вместилось в четыре дня. Шолохов сумел так глубоко проникнуть в суть событий, в суть человеческую,

солдатскую, так точно сказал об истоках победы, как до него никто не смог сделать.

Вообще «Они сражались за Родину»— рассказ не только о войне, хотя мы и снимаем картину, которая числится в плановой рубрике «военно-патриотический фильм».

Роман Шолохова — классическое произведение. Ведь к каким бы событиям ни обращался автор, везде и во всем у него сквозит идея неодолимости жизни, я бы назвал это «вечным началом». У Шолохова описано, как на рассвете росток прорывается через упавший лист и стрелой устремляется к солнцу. Можно, конечно, сказать: деталь, мелочь... Но вспомни татарник в «Хаджи-Мурате»...

Почему читателями всех стран принят «Тихий Дон»? Потому, что реализм изображения в этом романе, как и в других произведениях Шолохова, распространяется уже на человека Земли. Опять то же самое «вечное начало». Но при всем том Шолохов раскрывает не просто характер человека, а национальный характер, что и делает его национальным писателем. Он создает неповторимый характер и прежде всего — в национальных проявлениях; не в декларативных, а в конкретных.

Если вернуться к картине «Они сражались за Родину», то здесь — не англичанин на войне, не француз, не итальянец, а именно русский человек на войне. Точнее — с о в е т с к и й человек. Ведь в романе действуют люди разных национальностей — советские люди. Кстати, и профессии у них разные: бывший шахтер Лопахин, бывший комбайнер Звягинцев, бывший агроном Стрельцов, бывший бухгалтер Акимов... Очень важно помнить, что солдат — не профессия этих людей: война заставила их надеть шинели.

Вот, скажем, Звягинцев, обыкновенный благодушный человек. В перерыве между боями он срывает на краю поля уцелевший от пожара колос, нюхает его и шепчет: «Милый ты мой, до чего же ты прокоптился! Дымом-то от тебя воняет, как от цыгана... вот что с тобой сделали... окостенелые души...»

Во время недолгого затишья после другого боя он с удивлением рассматривает «невероятно нарядного» «оранжевого шмеля», и застрекотавшего кузнечика, и «упругую качавшуюся запыленную ромашку»... Или — видит тягач и восторгается: «Сила в нем невыносимая... Подержался я за него — и вроде как дома, в своей МТС побыл... Этот мотор смело три сцепа комбайнов попрет, даю честное слово!» Даже на второй год службы в армии он абсолютно мирный человек. Или вот Лопахин говорит Стрельцову: «Удивляюсь я тебе: старый ты солдат, почти год воюешь, а всяких переживаний у тебя, как у допризывника»,— в этой реплике огромный смысл.

Не для того люди родились, чтоб воевать, и, вообще, люди на Земле не для войны существуют. И Звягинцев и Стрельцов, они по природе своей не солдаты. Это трудно объяснить... Нет, не трудно: обстоятельства сделали их всех солдатами. Война. Когда надо было защищать Родину, ее независимость, самый мирный советский человек стал солдатом...

В тот первый вечер разговор был недолгим — уж очень усталым выглядел Бондарчук...

В другой раз речь зашла о романе и будущем фильме.

— Я уже не раз говорил,— сказал Бондарчук,— что не считаю себя автором сценария. Экранизация — моя. А автором Шолохов является. Так и начнется картина — титры будут: «Михаил Шолохов. «Они сражались за Родину».

— Вы ведь встречались с Шолоховым?

— Встречались. До написания сценария, во время работы над ним и после. Я надеюсь, он посмотрит материал, как смотрел материал «Судьбы человека», и побывает у нас на съемках. Мы к нему недавно ездили целым коллективом. Он нас очень тепло принял, познакомился с артистами — с Шукшиным, Никулиным, Бурковым... Был интересный и серьезный разговор о нашей работе.

●

Встреча с Шолоховым прошла, действительно, очень интересно, и сам он произвел сильное впечатление на съемочную группу — об этом мне говорили все, кто принимал участие в поездке. Но самой неожиданной оказа-

С. Бондарчук на съемках фильма «Они сражались за Родину»

лась реакция Шукшина, вернее, выводы, которые он сделал. На мою просьбу рассказать о встрече с Шолоховым он ответил так:

— Я бы тут сказал про свое собственное, что ли, открытие Шолохова. Я его немножко упрощал, из Москвы глядя. А при личном общении еще раз убедился, что это — явление. Для меня обрисовался облик летописца...

Что значит —«я упрощал его»? Меня суета наша московская немножко сбила с толку и я, так скажем, представление о писателе наладил несколько суетливое. Суета ведь поглощает нас, просто губит зачастую. На дню — обилие дел, а вечером вдруг понимаешь, что ничего не произошло. Ничегошеньки не случилось! А ведь день был занят. Да занят-то как — прямо «по горло», а вот — черт те что, ничего не успел.

Так, боюсь, просмотришь в жизни главное...

В общем, не следует торопиться, а надо основательно обдумывать то, что делаешь. Основательно... Я думаю, что не своим делом занят — видно, надо садиться писать... Нужно перестраивать жизнь, с чем-то расставаться... Наверное, если заниматься литературой, то надо отойти от кинематографа. Для этого надо осмелеть и утвердиться в мысли, что литература — твое главное дело. Я как-то не могу еще отважиться..,

— Вы считаете, что одно другому мешает?

— Определенно мешает. Думаю, работа литератора должна подчинить себе всю его жизнь — по крайней мере, он должен иметь определенный покой. Потому что работа-то писателя предполагает у г л у б л е н и е — не торопливость, не «столько-то листов в день», хотя я и это слыхивал на Москве.

Слыхивал, хвастались ребята-писатели: «Я столько-то за день выдаю...», «Я — столько-то...» Очевидно, не то главное, кто сколько «выдает», а — ч т о, для чего нужно глубоко погрузиться в мысли, глубоко их постичь...

Вот для этого-то и необходим покой.

А кинематограф — совсем иное. Природа его с у е т л и в а и разнообразна, этим она очень интересна, но этим и поглощает человека. Тут порой много больше, пожалуй, энергии, чем мысли.

Я отчетливо понимаю, что не просто изобре-

сти сценарий и поставить фильм. Тут мысль нужна. Но, при всем том, обязательные столкновения с разными людьми, с разными профессиями разносят изначальную мысль, растаскивают ее, приводят к неизбежным компромиссам. Ты, скажем, задумал одно, а оператор говорит: «Это нельзя снять...» Есть ограничитель, называемый техникой. Может быть, когда-нибудь техника и раскрепостит нас, но пока что она — тормоз...

Словом, надо выбирать, а это трудно, потому что кинематограф такая ядовитая, цепкая штука. Об этом еще вот учитель мой, Ромм Михаил Ильич, говорил, глубокой моей пристрастности, привязанности, благодарности человек. Я ведь начал писать с его, так сказать, легкой руки. Когда он какие-то первые проблески увидел в моих рассказах, то предупредил, что трудно будет потом выбирать. Кинематограф, как и литература, обладает притягательной силой: возможность мгновенного разговора с миллионами — это, в общем, мечта писателя. Однако суть-то дела такова, что книга работает медленно, но глубоко и долго. Тут и у одного и у другого есть преимущества.

Передо мной сейчас вот эта проблема стоит: что выбрать? Как дальше строить свою жизнь? Охота ее использовать... ну, результативнее. Но сейчас такое время, когда я никак не могу понять, что же есть более точный результат. И, может быть, я дорого расплачусь за эту неопределенность. А жизнь-то одна...

Вот Белов, например, Василий Иванович, вологодский, к такой жизни «пристреливается». Он себе в Вологде сидит и пишет, пишет. Это хорошо. А я проиграю, кажется, на этом московском бойком месте...

●

В первый же день Сергей Федорович спросил, на сколько дней я приехал и, услышав ответ, покачал головой.

— Мало,— сказал он.

— Сколько же надо?

— Чтобы составить себе более или менее верное впечатление, надо наблюдать процесс рождения фильма с начала и до конца, с момента, когда возникает замысел, и до сдачи готовой картины.

О числе дней можно, конечно, поспорить, и все же нельзя не согласиться, что десять дней — маловато. Я пропустил множество интереснейших ключевых эпизодов: одни уже отсняли, другие — только собирались снимать недели через две. Но что поделаешь — я пишу только о том, что видел в те дни...

— Каков главный «секрет» в работе режиссера с актером?— спросил я Бондарчука.

— Надо знать природу творчества актера и создавать также творческую атмосферу, чтобы получить от него максимум, на который он способен,— сказал режиссер.— А какими средствами этого можно добиться — другой вопрос. Могу только сказать по собственному опыту, что очень немногие режиссеры знают «подходы» к творческому организму актера.

Иногда режиссер требует, чтобы актер сыграл результат — даже характер — в первый же съемочный день. Это все равно, что заставить человека с земли прыгнуть на двадцатый этаж: он не прыгнет, а по ступенькам — поднимется. Если растению подготовить почву, обласкать солнышком и прочим, оно даст ростки, а если силой тянуть из земли, ничего не получится. В работе с актером надо иметь терпение, уметь ждать.

Росселини за всю картину сделал мне три-четыре замечания. Он ждал. Вот это режиссер!

И еще: работа с актером — процесс невидимый. А у нас иногда режиссер тратит больше времени на то, чтобы показать, как он работает...

На актера, с которым встречаешься впервые, уходит, конечно, больше времени, чем на уже знакомого тебе. С Родом Стайгером на «Ватерлоо» мы в результате понимали друг друга с полуслова, хотя он не знал русского, а я — английского. Но опять — это произошло не сразу.

●

Как же Сергей Бондарчук работает с актером до съемочной площадки? Как подготавливает его к процессу съемок? Этот вопрос

меня интересовал, когда я ехал в группу, интересует и теперь, но описать такую работу «глазами очевидца» я до сих пор не могу: в те дни под Клетской снимали уже обговоренные и срепетированные эпизоды. Впрочем, если я не видел, то кое-что могут рассказать сами актеры.

И. Л а п и к о в. Главное качество Бондарчука-режиссера — для нас, актеров, особенно приятное — состоит в том, что он никогда не навязывает своего мнения. Он не диктатор. Он предоставляет актеру свободу творчества. Это качество, думается, у Сергея Федоровича просто драгоценное — я работал со многими режиссерами, которые пытаются именно диктовать...

Г. Б у р к о в. Я, честно говоря, ждал, что со стороны режиссера будет сильное давление, навязывание определенного решения. Но Бондарчук меня поразил: если он и действует на актера, то чисто «настроенчески». Если молчит, если в плохом настроении, значит, репетируешь «не туда». А когда получается, начинает волноваться, чтоб раньше времени не расплескать, и сразу останавливает: «Не тереби текст! Не заговаривай текст!» Или — что-то начало получаться, и уже слышишь: «Стоп! Готовимся к съемке!» Я не всегда даже сам замечаю, как в процессе работы находятся какие-то вещи. Но чуть промелькнет что-то хорошее, еще тобой не осознанное, как Бондарчук уже на этом будет настаивать: «Это ты хорошо нашел...» Вроде, ты и есть единственный автор...

Это и доверие большое и большая ответственность. И, знаете, завязываются отношения «камертонные»...

Мне кажется, режиссерская мудрость приходит тогда, когда режиссер понимает, что нельзя на актера давить. Что, если веришь ему, надо уметь ждать.

В. Ш у к ш и н. Я много снимался у хороших профессионалов, но когда режиссер еще и профессионально действующий актер, он богаче «только» режиссера. Работа Бондарчука с актером мудра, что, на мой взгляд, проистекает из его положения — и режиссера и актера.

Он очень точен, по-моему, в выборе актера. А ведь выбор — уже решение, уже прочтение вещи, уже нечто не случайное, а глубоко продуманное.

Затем. Он очень тактичен в том, чтобы не навязывать свою интонацию, свои жесты, даже — свой опыт, хоть он у него и по-настоящему богат. Он очень бережно относится к исполнителю — в конечном счете, исполнителю его воли. Но в данном случае он оставляет актеру иллюзию — или возможность — творчества. Иллюзию или возможность — тут трудно точно разобраться, но всякий умный и опытный режиссер всегда подводит исполнителя к тому, что актер к а к б ы с а м все изобретает и творит.

Искусство режиссера, может быть, в том и заключается, что он вокруг актера создает микроклимат уважительного отношения, когда тот не чувствует стеснения, неловкости, необходимости исполнения каких-то однажды заданных интонаций, когда раскрепощается и т. д.

Это большое и умное искусство. Оно предполагает огромный опыт. И режиссерский и собственный актерский. Это ведь очень тонкая штука — заставить актера творить публично; она тем трудна, что на людях-то не забудешься, а надо забыться, чтоб творить на полную мощь.

Только тогда из актера можно извлечь максимум.

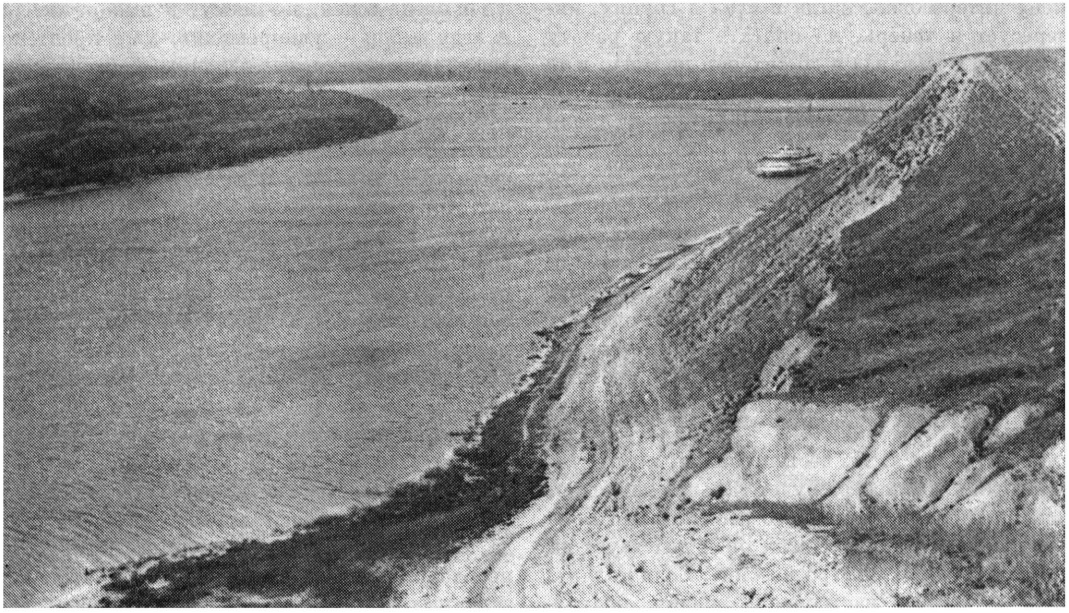
Я вот вижу и чувствую на себе, как Бондарчук работает. Он ведь у камеры сидит еще и как зритель, очень благодарный, очень добрый. Он сам включен в мою работу, и я понимаю, как он меня провоцирует на свободу, на баловство, на решение, на озорство, на импровизацию — на все что угодно. Ну, словом, он меня раскрепощает.

Вот за все это я ему благодарен.

●

Что означает «уметь ждать», по выражению Бондарчука, я понял в первый же съемочный день...

Сегодня снимается эпизод в погребе (леднике) молочно-товарной фермы. В перерыве



Натура фильма «Они сражались за Родину»

между боями весельчак и балагур бронебойщик Лопахин (Василий Шукшин) получает от доярки Глаши (Лидии Федосеевой) два холодных, отпотевших на льду бидона молока.

Погреб — метра три в ширину и шесть в длину — прорублен в склоне узкой балки. Стены метра на полтора от земли выложены диким камнем, выше — пленкой, отштампованной и раскрашенной под камень. На противоположном от нас конце — ступеньки, по которым Лопахин уйдет с бидонами в руках, а все мы сгрудились здесь, на небольшой тесной площадке, где разместились и камера Юсова и вся съемочная группа.

В погребе слева на широкой деревянной лавке в ряд стоит дюжина двадцатилитровых бидонов, справа цементный бассейн, заполненный полуметровыми кусками льда, на которых — еще с десяток бидонов. Потолок «прошит», конечно, «юпитерами».

— Мне свет даже ночью снится,— бросает, глядя на прожекторы, второй режиссер Владимир Досталь,— встаю и смотрю, с какой стороны луна светит...

Досталь — длинный, поджарый. Джинсы, заправленные в легкие сапоги, узкая куртка и широкополая соломенная шляпа придают ему «колониальный» вид; густые черные усы только усиливают это впечатление.

Невдалеке на пригорке, отдельно от всех, сидят Федосеева и Шукшин и вполголоса проговаривают текст сцены. Слов не слышно, но видно, как Федосеева периодически подносит кулак к носу партнера. Так в романе и сценарии. («Воровато оглянувшись на полуоткрытую дверь, он попытался обнять пышнотелую доярку, но та легко отвела руку Лопахина, показала ему большой смуглый кулак и дружелюбно улыбнулась...»)

Юсов выверяет по уровню положение крана-стрелки, затем помощники крепят на кране камеру.

Лед выглядит очень эффектно, и Бондарчук периодически подходит и трет рукой огромные прозрачные глыбы, явно любуясь ими.

— Какой красивый лед,— говорит он.— Подсветить бы...

Один прожектор направляют на ледник.

— А этот бидон играет? — спрашивает реквизитор, готовясь унести один бидон.

— Играет...

Бидон остается на месте.

Юсов тоже подходит, пробует пальцем лед и говорит:

— Солдаты, надо лед мыть, чтоб блестел,— носить в Дон и обмывать каждую глыбу.

Смуглый черноволосый солдат испуганно вскидывается:

— До обеда не успей!

Общий хохот.

...Между тем начинается репетиция перед камерой. Первый раз эпизод проигрывается с начала и до конца. Бондарчук смеется вместе со всеми, но на словах Глаши: «Бери бидоны, пойдем. За маслом потом придешь»,— неуловимо меняется в лице и выжидательно смотрит на Шукшина, однако тот, ничего не замечая, доводит сцену до конца.

В начале второго прогона после первых же фраз Бондарчук говорит: «Хватит, хватит, хватит! — и заглядывает в глазок камеры: — Так... Вася, стань поближе».

— Давайте уж принципиальнее,— бросает Юсов,— становитесь спиной.

Шукшин поворачивается спиной, Федосеева оказывается лицом к камере. Следует третий прогон. Бондарчук его не прерывает, но на реплике Федосеевой «За маслом потом придешь» останавливается уже сам Шукшин.

— Я так полагаю,— говорит он,— что тут она ему п о с у л и л а.

— Вот! — сразу же обрадованно восклицает Бондарчук, как будто давно ждал этих слов.

Может, это и называется — «режиссер должен уметь ждать»?..

Теперь все слова и действия Лопахина обретают определенный смысл, а Глаша произносит фразу с многообещающим подтекстом. Еще дважды на этой реплике постановщик говорит «Стоп!», не давая доигрывать сцену до конца, потом заглядывает в глазок камеры. Если до того, спросив: «Крупность какая?» — и заглянув в глазок, он сам себе ответил «хорошо», то теперь все меняется. Теперь, когда «играют» не только слова, когда их подкрепляют соответствующие жесты, нужна другая крупность, и Бондарчук говорит Юсову:

— Надо бы их в рост взять.

Юсов меняет кран-стрелку на штатив и отодвигается на два метра назад.

— Можно снимать? — спрашивает постановщик.

— Молока нет,— отвечает кто-то.

— А где молоко?

— Анатолия Павловича с утра послали,— быстро отвечает Досталь.

— Понятно,— вздыхает Бондарчук. — Он приедет к вечеру и расскажет какую-нибудь занятную историю о молокозаводе. Ждем... А артистам стулья не дадите? Они же работают... Ждем молока...

●

Бондарчук садится в сторонке и я задаю очередной вопрос:

— Чем вы руководствовались, подбирая ансамбль актеров?

— Прежде всего тем, что творчество каждого из них имеет «народное начало». Мне не нужны были артисты, которые все могут, но забыли о своем первородстве, что ли.

Актеров, занятых в нашей картине, я определяю как артистов народного склада — по своим вкусам, истокам, биографии. Но коллектив складывался и еще по одному признаку: эти люди виртуозно владеют своей профессией — почти все они мастера.

Если Тихонова, например, знают как князя Андрея или Штирлица, то это не значит, что Слава потерял народное начало.

В этом меня убедила сцена, которую я недавно снял. И с каким упоением он работает! Тихонов сказал мне вчера, что двадцать лет снимается в кино и первый раз получает такое удовольствие.

— Значит, от роли князя Андрея он «такого удовольствия» не получал?

— Вот ты у него и спроси, что он имел в виду. Кстати, князя Андрея ему трудно

Съемочный момент. Глаша — Л. Федосеева, Лопахин — В. Шукшин

было играть, очень трудно. Посмотри на его руки — это руки трудового человека, а не холеные — князя Болконского. А где он родился, спроси у него. В Павлово-Посаде. А биографию у него спроси...

Вот я тоже играл — и Отелло, и интеллигентов — Дымова, Пьера, градостроителей, писателей... кого еще играл? А Звягинцев — комбайнер-солдат, я с удовольствием вожусь с ним. Здесь я, действительно, свободен.

Анатолий Павлович Николаев, ассистент режиссера по реквизиту, с двумя бидонами молока приехал не к вечеру, как опасался постановщик картины, а в три часа дня. Произошел такой разговор.

Бондарчук *(потянувшись к бидону)*. Дай на пробу.

Николаев. А нельзя — оно горячее.

Бондарчук. Как так?

Николаев. А когда я приехал, оно уже наполовину *(ассистент по реквизиту неопределенно помахал руками, изображая какой-то технологический процесс, потом подумал и добавил)*... вскипело. Я ждал.

Бондарчук. Понятно...

Подошел Шукшин, зачерпнул кружкой молоко из бидона, подул, попробовал.

Бондарчук. Хорошее?

Шукшин *(поморщившись)*. Хорошее.

Федосеева. Он же не пьет его...

Скобцева. Васе не стоит молока — у него язва...

Бондарчук. Конечно, конечно. Пусть делает вид, что пьет.

●

Еще один перерыв — ждем, пока на льду остынет бидон с молоком. Бондарчук сидит в сторонке, о чем-то думает, вполголоса напевая мелодию из фильма «История любви», а я подсаживаюсь к Шукшину.

— Ясно для меня,— говорит Шукшин о романе Шолохова,—он не весь тут. Чудится, что-то там еще в столе у автора есть... Но, хотя роман еще не закончен, для кинематографа все равно есть материал. И Бондарчук его чувствует и глубоко понимает. Кроме

того, его собственный военный опыт оказывает тут прямую услугу — он в материале свой человек. Это чувствуется и в том, как отбирает он материал романа для кинематографа, и в подборе актеров, и в выборе места съемки. В общем, знает свое дело. В этом смысле тут легко работать.

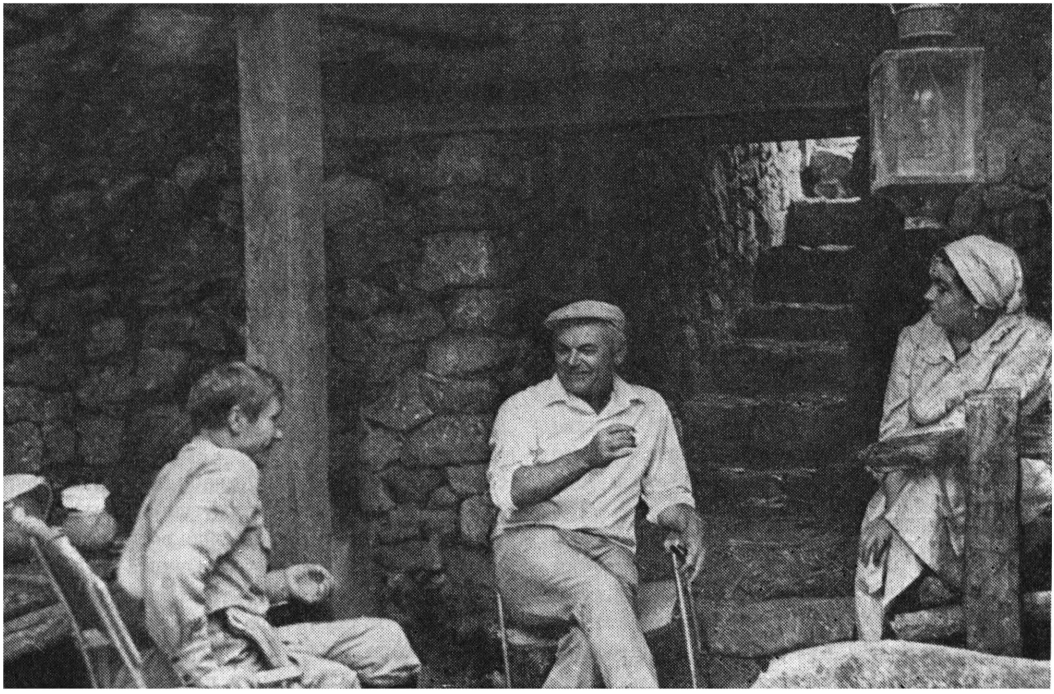
К тому же проза Шолохова — это проза Шолохова: ее всегда легко работать. Может быть, не так сказано... Есть радость от общения с правдой. У Шолохова все по-народному точно.

Мне кажется, роман «Они сражались за Родину» близок к такому произведению, как «Василий Теркин». И там и здесь в основе повествования лежат характеры народные.

Вот, положим, солдат Лопахин. Я думаю, это очень народный характер. Он ведь, хоть и должен подставлять грудь и спину железу, падающему с неба, остается, пока жив, живым человеком. Случилась бабенка на пути, попытался ее приобнять. И так далее. В этом много от жизни...

Уж не знаю, как получится на экране — никогда не знаю, пока работа не закончена. Ни в своем случае не знаю, ни в чужом случае не знаю. Но я стараюсь правдиво сделать роль. Стараюсь даже некое озорство шолоховское передать в выявлении характеров. Герои Шолохова, дорогие ему и трогательные люди, они подчас сами не знают, что творят подвиг. Отношение автора к ним самое любовное. И у Бондарчука, кстати, то же самое. Вот здесь они плотно сомкнулись — в любовном отношении к героям, в сознании того, что люди вершат подвиг, которым народ будет жить века. На опыт военного времени еще долго будут оглядываться, поверять им свои дела.

В. Шукшин, С. Бондарчук и Л. Федосеева на съемках фильма



Это большая ответственность, уж не знаю как мы ее спроворим...

— Молоко остыло! — крикнул кто-то и вслед за тем тщательно срепетированный эпизод был трижды снят без особых происшествий...

●

Математик сказал бы, что «формула быта группы» изящна и остроумна: на пять месяцев арендован двухпалубный теплоход «Дунай» и тремя якорями и двумя бревнами «пристегнут» к берегу. Так естественно отпала необходимость строить здесь, в безлесной степи, в бездорожье, где в слякоть вязнут даже армейские вездеходы, сорок финских домиков, как намечалось ранее. Кинематографисты получили каюты, необходимый обслуживающий персонал, буфет, столовую. Не так просто все далось, и жаль только, что в коротком репортаже об этом подробно не расскажешь. Здесь важно другое: Бондарчук быстро снял «вопросы быта» с повестки дня, и съемочный коллектив смог полностью посвятить себя главному — творчеству.

●

На нижней палубе на стенде киногруппы вечером 17 июля появились два листка с текстом, отпечатанным на машинке:

ВЫЗЫВНОЙ ЛИСТ
киностудия «Мосфильм»

Фильм «Они сражались за Родину».
Режиссер С. Бондарчук.
Распорядок дня 18 июля 1974 г.
Вызов группы: к 7.00
Готовность к съемке: 7.30.
Объект и сцена: «Бой Стрельцова».
Страница разработки: 23.

№№ п/п	Артист	Роль
1.	Бондарчук С. Ф.	Звягинцев
2.	Тихонов В. В.	Стрельцов
3.	Леонов В. В.	Акимов
4.	Коняшин А. Ф.	Майборода
5.	Меркурьев П. В.	Раколов
6.	Ванин А. З.	Хмыз
...20.	Переверзев А.	Борзых
21.	Трутнев Л.	Утишев

Войска: 7.00 на месте съемки.
Военная техника: 7.00 на месте съемки

Режиссер В. Досталь.

ВЫЗЫВНОЙ ЛИСТ
киностудия «Мосфильм»

Фильм «Они сражались за Родину».
Режиссер С. Бондарчук.
Распорядок дня 18 июля 1974 г.
Вызов группы: к 7.00
Готовность к съемке: 7.30.
Объект и сцена: «Смерть Лисиченко».

№№ п/п	Артист	Роль
	Шутько Н. А.	Лисиченко

Примечание: Пиротехникам иметь для ранения посадку пуль на спине с кровью, взрывы, дымы, 3 гранаты, стреляющая винтовка Лисиченко.

Режиссер А. Чемодуров.

«Три гранаты» Лисиченко взорвутся в километре от парохода, где снимает параллельная группа под руководством Анатолия Чемодурова; туда Бондарчук заглянет на полчаса, когда все будет готово, чтобы снять сцену. А актеры, занятые в эпизоде «Бой Стрельцова», разместились на огромной равнине метрах в пятистах от «Дуная».

Степь лежит перед нами гигантским мелким корытом. Здесь, на возвышении, отрыты окопы солдат, сосредоточены тонваген, автобусы с реквизитом, камеры, съемочная группа, артисты, изображающие наших солдат, и «настоящие» наши солдаты; а также партикабль — четырехметровый «постамент» с микрофоном. Метрах в трехстах, на другом возвышении «корыта», 14 танков с черными крестами и солдаты в немецкой форме.

Вчера вечером Бондарчук подробно объяснил Досталю и другим план сегодняшнего сражения, распределил обязанности, и сейчас его помощники разводят войска и танки на условные места. Через полчаса все будет вчерне готово и постановщик фильма наложит последние мазки — уже здесь, на «живой» картине.

— Чем отличается изобразительное решение этого фильма от других ваших картин? На память приходит прежде всего ваш первый фильм по Шолохову — «Судьба человека»...

— Ну, во-первых, то была черно-белая картина, и снята она — сколько лет назад?

— Давно...

— Давно. С тех пор прошло столько вре-

мени, кинематографическая техника так далеко шагнула вперед.., Но вот говорят: можно снять и старым аппаратом, ручку крутить, было бы *что снимать*. В этом тоже есть своя правда. А?

— Москвин в «Коллежском регистраторе»..,

— В немом фильме, да. Но я, например, не пренебрегаю самыми совершенными техническими средствами. Никогда. Ни суперкранами, ни 20-кратным трансфокатором и т. д.— не буду перечислять все новинки, которые у нас здесь собраны. Когда нужно, пятью камерами одновременно работаю — одной уже не могу снимать. Не могу — скучно мне одной камерой...— засмеялся режиссер.

Но все же эта техника существует, конечно же, не для того, чтобы ее демонстрировать. Техника не ради самой техники. Вот, например, мы снимали пробуждение Стрельцова после контузии и поле боя в его, уже смещенном, что ли, сознании. Там в одном кадре был применен и рапид, и трансфокатор, и жаровня, и цветной дым — чего там только не было. А по сути — это один выразительный крупный план.

Или — эпизод в воронке, снятый одним длинным планом, когда маленькая девочка, школьница, вытаскивает, что называется, из лап смерти огромного, тяжеленного Звягинцева. Кажется, нереально это — она же такого просто с места не сдвинет. Однако в ней нашлись силы, чтобы не только вытащить Звягинцева из воронки, но и дотянуть до медсанбата. Мы знаем, что во время войны так бывало не раз*. И здесь применено много технических средств, скажем, трансфокатор, который, как я считаю, именно для этого эпизода и был создан...— Бондарчук опять засмеялся.— Трансфокатор помогает, хотя, если бы его не было, то же самое можно было бы выразить монтажно. Но, повторяю, главное — *что* снимать.

Вся кинематографическая техника для нас существует только как средство выражения этого *что*. И если ее использовать лишь как «чистую» технику — любоваться отъездом, наездом, глубиной, резкостью кадра и т. п., то это — трюкачество. Или — кипоролик, рекламирущий ту же технику. Зритель не должен замечать, как мы снимаем — суперкраном или просто краном, 20-кратным трансфокатором или без него. А если замечает, значит, грош цена всем нашим усилиям. Во многих наших картинах, если ты заметил, особенно в телевизионных, есть совершенно неоправданные движения камеры — наезды, отъезды, какое-то болтание, нарочитые демонстрации технических новинок... Это только затрудняет восприятие фильма, отвлекает от его существа.

Вот еще что интересно. Раньше в картинах обычно присутствовали длинные панорамы, общие планы и всего несколько портретов. А сейчас есть фильмы — может быть, здесь сказалось и какое-то влияние телевидения,— снятые от начала и до конца почти на одних крупных планах. Возьми любые большие картины сегодняшнего мирового кинематографа — они говорят о пристальном внимании к человеческому лицу. Мы уже можем рассмотреть его во всех деталях и особенностях: глаз — не два глаза, а один, ухо, складки шеи, поры кожи. Мы даже можем заглянуть в атомную структуру, рассмотреть «проблему» на молекулярном уровне... И в то же время можем увидеть Землю глазами космонавта.

Когда-то меня упрекали, что в «Войне и мире» я снимал с вертолета, а внизу проходили облака, то открывая, то закрывая землю. Казалось бы, правда,— зачем?.. Но ведь еще сто лет назад Лев Николаевич Толстой мыслил именно такими категориями. Когда еще не существовало ни ракет, ни космонавтики... Эта высокая точка съемки, как говорим мы теперь, уже была заложена в фантазии, в воображении величайшего художника.

То же — у Шолохова: он может пристально рассматривать поры земли, букашку какую-нибудь — и это же увидеть с высоты подорлика.

Есть также понятия: микро и макро. Они существуют в прозе Толстого и Шолохова и, слава богу, что сейчас есть техника, которая

---

* После исполнения роли санитарки 17-летняя Таня Божок была принята на второй курс мастерской С. Бондарчука и И. Скобцевой во ВГИКе.

На съемках фильма. Санитарка — Таня Божок

дает возможность передать эту особенность творчества великих художников.

Подошел Тихонов — уже в форме Стрельцова, с усами, залитыми кровью — «кинематографической», конечно. Увидев Бондарчука в цивильной куртке, он удивился:

— Еще не одет?

— А я сейчас, мигом,— и режиссер быстро ушел.

— Это вы, конечно, виноваты? — сказал мне Тихонов.

— Я тоже работаю...

Появилась девушка-гример:

— Вячеслав Васильевич, пот надо сделать?

— Обязательно, обязательно. Только не знаю, будет ли видно — общий план...

Гример откупорила пузырек и начала чем-то поливать Стрельцова.

Потом подошла костюмер:

— Давайте я заштопаю пилотку.

— Не надо,— сказал Тихонов и, когда женщина ушла, добавил: — Наши костюмеры любят, чтоб было все гладенько-чистенько «по линии одежды». А мы любим, чтоб было «гладенько-чистенько» по линии правды жизни...

Дело в том, что за четыре дня войны мы проходим через такое пекло, что на каждого из нас припасено три вида костюмов: первый — для начала фильма, второй — для середины, а для конца — почти лоскуты. А у меня первый номер сразу превратился в третий, потому что в нем снимали сцену контузии — поливали «кровью», жгли; костюм весь в дырках. Вот сейчас опять дали новую форму.

Вернулся Бондарчук — уже одетый и загримированный: выгоревшие гимнастерка и штаны, пыльные каска и сапоги, на поясе — два патронташа, за плечами скатка, в руках трехлинейка с примкнутым штыком.

— Может, мы снимем еще, как тебя волокут? — спросил он у Тихонова.

— Раненого?

— Раненого.

— Не надо. Уже есть, как тебя, Звягинцева, волокут раненого. Зачем повторять?

Помолчали. Потом Тихонов сказал:

— Мне нравится у Шолохова, что судьба Стрельцова обрывается, как у тысяч других в войну, неожиданно. И когда он потом появляется, у всех только вырывается — «ах!»

— Я все хочу тебя «продлить» в картине...— сказал Бондарчук, думая о своем.

— «Продлить»! Стрельцов должен был раньше появляться, теперь позже появляется — ты сам взял и вырезал,— обиженно проговорил Тихонов.

Режиссер, улыбнувшись, только развел руками. Потом огляделся, задержался взглядом на строящейся молочно-товарной ферме и помрачнел; кивком головы подозвал директора картины Лазаренко, стоявшего невдалеке. Тотчас подошел энергичного вида невысокий человек в сапогах, армейских галифе и красной рубашке.

— Когда будет готова МТФ? — спросил Бондарчук.

— В понедельник будет,— быстро ответил директор.

— А когда обещал?

Лазаренко посмотрел по сторонам, подумал и нехотя вспомнил:

— 8-го июля.

— А сегодня какое?

Директор опять подумал, бросил тоскливый взгляд окрест, тщательно рассмотрел цифры на собственных часах-календаре...

— МТФ пленкой хотели отделать, а вы потом решили взрывать,— наконец, сказал Лазаренко. — Пришлось камнем выкладывать. И черепицу только подвезли...

— А мельница почему до сих пор не готова?

— Нам леса вместо четырехсот кубов сто пятьдесят пока дали...

— А я здесь при чем? — удивился Бондарчук.— Вот Тихонову об этом расскажите — ему, может, интересно. Вячеслав, тебе интересно?..— Тихонов промолчал.— Параллельная группа работает второй день, а могла бы — давным-давно. И Чемодуров бы не скучал.

— Но мы по съемке идем в графике...

— А это уже заслуга Досталя, а не директора картины,— твердо сказал Бондарчук.— В общем, в понедельник начинаем работать на МТФ. В четыре утра режимная съемка.

Лазаренко еще постоял с минуту, ожидая продолжения разговора, но режиссер молчал, и директор, осторожно ступая, отошел далеко-далеко...

●

Когда Бондарчук говорил с директором картины, я вспомнил, как однажды он, рассказав житейскую историю, бросил: «Я терпелив. Я очень терпелив. Но...» Тогда продолжения не последовало. Однако на сей раз я имел случай убедиться, что стоит за этим «но».

...Снимается сцена боя — отступающая немецкая пехота, три горящих танка, выскакивающие из них танкисты. Одновременно работают три камеры, но главная — «телевик» Вадима Юсова — держит под прицелом танк метрах в пятидесяти.

Вначале никто не горит и проводится «холодная» репетиция: по команде «начали!» из трех танков выскакивают танкисты и бегут куда глаза глядят; по команде «гасить!» на них бросаются с брезентом пиротехники.

Здесь важна «золотая середина»: танкисты (трюкачи «Мосфильма») должны гореть достаточно долго, чтобы зрелище успело произвести определенное впечатление; однако и не слишком долго, иначе прогорят асбестовые прокладки, отделяющие горящие лоскуты от тела, и люди получат ожоги.

— На втором танке! — говорит в мегафон Досталь.— У вас люди давно сгорели бы, быстрей надо бежать с брезентом!.. Ну, как? — вопрос обращен уже к постановщику фильма.

— Хорошо бы одного сразили, — отзывается тот.

— Третьего снимают очередью! — кричит Досталь.

Проводится еще одна «холодная» и «немая» репетиция — без пламени и выстрелов.

Ю с о в. Сейчас пехота все вяло делала, как рапидом.

Д о с т а л ь. На съемке нормально будет.

Б о н д а р ч у к. Надо, чтобы их сражали.

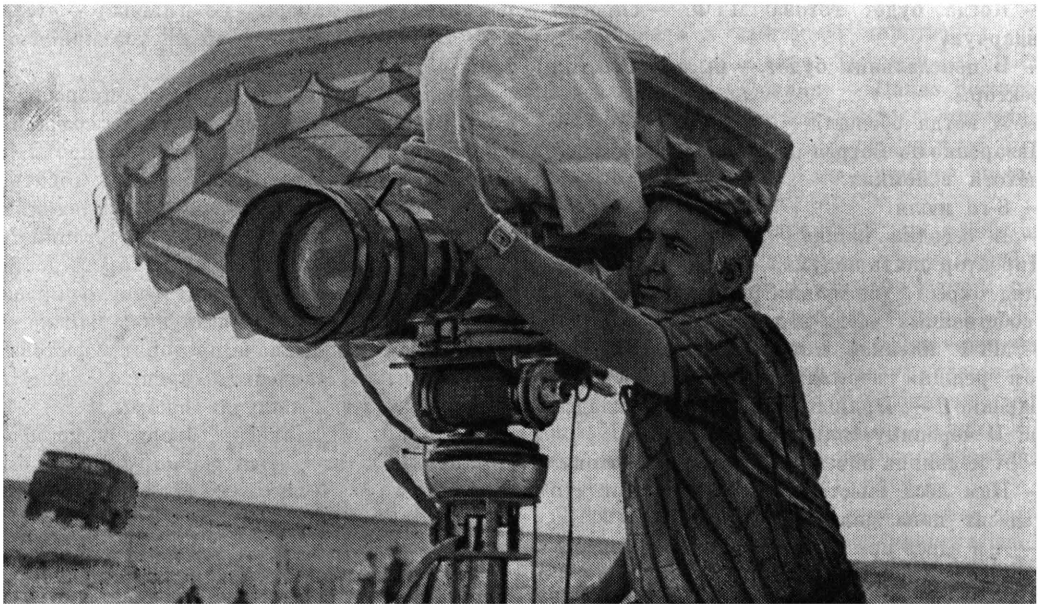
Д о с т а л ь *(в мегафон)*. Командиры рот, назначьте по пять человек, которые будут падать убитыми!

Следуют еще два прогона. Во время первого режиссер внимательно наблюдает за массовкой и остается доволен, во время второго смотрит только на ближний танк, из которого выбрасываются три танкиста. Трюкачи прыгают легко и свободно: первый делает кульбит, два других бросаются «ласточкой», пружиня о землю руками и изгибая тело дугой.

— Без кульбитов, проще,— хмурится Бондарчук.— Скажи, чтоб при падении ноги не задирали.

— При падении ноги не задирайте выше танка! — «переводит» Досталь.

Еще один прогон. Следя за отступающими



Оператор В. Юсов на съемках фильма «Они сражались за Родину»

цепями немецких автоматчиков, режиссер шепчет вполголоса:

— Хорошо... Хорошо... Молодцы...— затем молча наблюдает за трюкачами и добавляет: — Только, чтоб ноги не задирали.

— Вадим Иванович, ты не хочешь, чтобы этот цветочек в кадр вошел? — спрашивает он у Юсова.

— Да он не «прочитается»...— сомневается тот.— Если только хотите, надо ближе.

— Коля, — поворачивается Бондарчук к кому-то в группе,— возьми три цветочка и воткни перед танком.

Три цветка появляются перед закопченными гусеницами.

Проводится еще одна репетиция, на этот раз уже «горячая». Режиссер молча вздыхает.

— Ноги! — кратко напоминает в мегафон Досталь.

— Со зрителей собрать по рублю не мешало бы! — кричит один из трюкачей.

— Пусть по кругу с шапкой пройдут,— хмурится режиссер.

— Вы-то свое получите! — замечает Досталь; в самом деле, гонорар за съемочный день у трюкача во много раз больше, чем у самого знаменитого киноартиста.

Еще одна «горячая» репетиция: все то же, только трюкач, что предлагал собрать по рублю, прыгая, оцарапал руку.

— Сколько раз можно репетировать?! — кричит он.— Сняли бы давно!

— Лучше десять раз отрепетировать, чем один раз сгореть, — отвечает Досталь.— Сестра!

К танку бежит медсестра с йодом.

— Снимаем,— говорит Бондарчук.

...Заработали кинокамеры, покатились назад цепи солдат в немецких мундирах, загорелись танки, а на переднем откинулся люк и из него один за другим стали прыгать трюкачи, демонстрируя хорошо отработанные кульбиты, «ласточки» и прочее. У каждого на спине горело по узкому лоскуту — с ладонь.

— Стоп! — крикнул Бондарчук, и все остановилось.— Это ерунда. Не годится. У них что — только спина может гореть?

— Было «заряжено» все — спина, руки, ноги...— ответил Досталь.

Второй дубль начался так же — кульбиты, горящие лоскуты величиной с ладонь...

— Так не пойдет. Это халтура,— еле сдерживаясь, медленно проговорил режиссер.

— Когда будут снимать третий дубль...— начал Юсов.

— Не будут. Уберите халтурщиков, пусть едут домой! — взорвался Бондарчук.

Здесь надо подчеркнуть, что недобросовестное выполнение режиссерского замысла — только одна сторона дела. Гораздо важнее другое — через несколько дней Бондарчук сказал, отвечая на мой вопрос:

— Танкисты в горящем танке... Не будем переснимать. Это — не мое...

«Не мое» — вот главное.

●

Из-за сопки показался защитного цвета вертолет с красной звездой на фюзеляже и, обогнув место съемки, сел невдалеке. Через минуту показались четыре летчика — полковник и три подполковника. Бондарчук поднялся навстречу, поздоровался.

— Сейчас вопрос решим в принципе,— предупредил полковник,— а вечером командующий округом будет докладывать в Москву. Значит, так, по пунктам. Вам нужны бомбардировки?

— Очень...

— Это можно. Но у нас с высоты, какая вам нужна, бомбы-болванки падают в диаметре пять километров.

— Пять?! — ужаснулся Бондарчук. — Вы же всех артистов побьете!

Съемочный момент фильма «Они сражались за Родину»

Летчики, улыбаясь, переглянулись, потом один из них, будто извиняясь, сказал:

— Мы ж не для кино...

Все засмеялись — в самом деле, бомбардировочная авиация, увы, существует совсем не для того, чтобы обеспечивать кинематографические съемки.

— Ну, хорошо,— сказал режиссер.— А вот во время войны, так называемые «люстры» с самолетов сбрасывали — и было светло, как днем.

— Есть такие,— сказал полковник.

— А какая максимальная «высота горения»? — спросил Юсов.

— Когда падает, километра два с половиной горит.

— Годится.

— Теперь, в отношении освещенности. Какие у вас требования есть?

— Чем ярче, тем лучше...

— Одна такая бомба — это четыре миллиона свечей,— сказал подполковник в очках.

— Четыре? — переспросил Юсов.— А фотографировать при этом свете можно?

— Вполне.

— Тогда нам нужно... пятнадцать бомб,— прикинул Досталь.

— А Москву вы сами запросите, да? — поинтересовался полковник.

— Это да,— ответил Бондарчук.— Не беспокойтесь.

Еще несколько минут заняло согласование технических деталей предстоящей съемки бомбометания на полигоне, и летчики начали прощаться. В этот момент к нам подошел высокий офицер с погонами подполковника пехоты, отдал честь и отрапортовал:

— Прибыл, Сергей Федорович, с учений.

— Ну, какую отметку поставили? — спросил режиссер, улыбаясь.

— Еще не знаю, но поработали хорошо.— Только сейчас подполковник увидел летчиков и сказал: — Авиация нас обеспечивала нормально...

— «Нормально»! — перебил полковник авиации, имея, должно быть, в виду какую-то историю, о которой мы не ведали.— А в результате мы две ночи не спали...

Летчики направились к вертолету, а подполковник пехоты Николай Дмитриевич Петренко, командир сводного полка, приданного в помощь киногруппе, добавил для непосвященных:

— Были трехдневные учения по противовоздушной обороне. Ночью закончили, и утречком я сюда.

Мы отошли под шестиметровый тент, растянутый на шести двухметровых кольях, и я спросил у Петренко, что у него за полк.

— Полк специально сформирован для съемок — ответил Николай Дмитриевич.— В нем есть саперы-подрывники, саперы-фортификаторы, понтонеры, зенитчики, артиллеристы, реактивщики с «катюшами», танкисты...

Между тем в степи смолк рев 14 танков, занявших заранее обозначенные на схеме места. Солдаты в немецких мундирах залегли между ними густыми цепями, и только два десятка человек с флажками в руках остались стоять.

— Они стоят на месте пиротехнических мин,— объяснил Тихонов,— чтоб люди не подорвались.

— Самое страшное,— сказал Бондарчук,— что от взрывов наших пиротехников могут взорваться настоящие противотанковые мины времен войны.

— Младший сержант Авдеев Вячеслав, ефрейтор Романченко Юрий, сержант Супрун Николай, ефрейтор Тынянский Александр,— сказал замполит майор Василий Иванович Шорохов,— за период съемок подорвали около 70 снарядов, мин и гранат, оставшихся со времени Великой Отечественной войны.

К словам майора могу добавить, что, когда снимали в ущелье, я сам видел, как одну мину нашел знаменосец полка Лев Павлов. В перерыве между дублями он, как и все, лег отдохнуть, поправил вещмешок под головой — и почувствовал под рукой «что-то круглое», как рассказывал потом. «Мина плашмя, видимо, упала и не сработала,— объяснил подполковник Петренко.— 32 года пролежала — в сорок втором здесь шли бои».

— Эпизод «Лопахин и Копытовский идут к Дону ночью» снимали в овраге,— вспомнил Бондарчук.— Там до съемки пастух нашел четыре мины, и после саперы — еще две. А у хутора обнаружили колодец, заваленный немецкими снарядами. Его взорвали. Но где-то, по рассказам местных жителей, есть еще одно кладбище снарядов. Пока не нашли. Может, на нем сидим? — он засмеялся.

— И еще змей здесь много,— добавил замполит Шорохов.— Во время съемки Сергею Федоровичу на колени змея упала. Гадюка.

— Рядом,— поправил Бондарчук.— Ее взрывом выбросило.

— И вчера солдаты нашли две мины на сопке...

— А я вчера за сопкой лису видел...—вздохнул Тихонов.

— А я подсолнух,— задумчиво сказал Бондарчук.— Один растет, неизвестно, кем посажен... Когда я вижу подсолнух, у меня перед глазами встает Довженко. Он их очень любил.

Вот сейчас у меня в картине есть подсолнухи — это шолоховский образ, очень сильный: пулемет зарыт в землю, рядом лежит убитый пулеметчик, подсолнуховые лепестки, окропленные кровью, как знамя, покрывают его, а один лепесток падает на открытые глаза, как последняя земная ласка. Нечто подобное я хотел снять еще в «Судьбе человека», тогда не получилось, но и в нынешнем фильме этот образ меня преследует. Я хочу весь эпизод — полуокружение и выход из него полка — снять в подсолнухах. У Шолохова, правда, есть только пулеметчик в подсолнухах, но раз такой сильный образ уже есть, то, думаю, можно распространить его и на всю кинофразу. Там будут одни стволики с черными верхушками, срезанные пулями, и, если и сохранился подсолнуховый цвет, он как бы отвернулся от солнца. Подсолнечник по-итальянски — джира соле — идущий за солнцем, вертящийся за солнцем. А тут — он отвернулся от солнца. Чего не бывает в природе. Но черного солнца, описанного Шолоховым в сцене похорон Аксиньи Григорием, исключая секунды затмений, тоже в природе не бывает...

Словом, хочу весь эпизод снять так, заведомо зная, что он навеян Александром Петровичем. И, может быть, это даже и хорошо — как дань памяти великому художнику.

●

Группа готовится к съемке панорамы сражения. И танки и немецкие автоматчики — уже на отведенных им местах.

— Внимание, экипажи! — разносится над степью.— Приготовиться к съемке!

На практикабле рядом с Досталем (перед ним микрофон, соединенный с мощными динамиками) сидит солдат с переносной рацией (для связи с экипажами танков), рядом стоит подполковник Петренко.

— Пятый танк, готов ты или нет? — спрашивает радист.— Подними руку о готовности.

Вдали над пятым танком из люка поднимается человек в комбинезоне и взмахивает рукой.

— Седьмой... Седьмой...— вызывает радист.— Седьмой не отвечает,— поворачивается он к Досталю.

— Седьмой танк, выйдите на связь с вышкой! — разносится над степью.

Вдали командир седьмого танка поднимает руку.

— Лейтенант Шаповалов,— медленно говорит подполковник, давая возможность радисту повторить его слова по рации,— у седьмого танка должно быть 1700 оборотов, у остальных — по 1400.

— Мне Ванина куда посадить? — спрашивает Досталь, закрыв микрофон рукой.

— Вот сюда Ванина,— показывает Бондарчук.

— Я почему говорю? Потому что ПТР будет стрелять.

— Отдай ПТР вон туда.

— Ваня, бери ружье — и в окоп,— говорит сержант солдату. Ваня берет ружье и прыгает в окоп.

Еще одного солдата, смоленного жарой и дублями, замечает с вышки подполковник.

— Сынок, а ну, бери автомат — и в окоп! —

Съемочный момент. Стрельцов— В. Тихонов

говорит он и, видя, как неторопливо поднимается парень, добавляет уже тверже: — Медленно встаешь, солдат, очень медленно!

Солдат бегом бежит на свое место.

— Так, Кошкин, давай выводи свою команду на бугор! — говорит Досталь, и полтора десятка человек в немецкой форме не спеша тянутся на бугор.— Убрать машины из-за бугра, всех зрителей увести. Оцепление, перекрыть движение. Пехота, ложись. Актеры, толпа, занять свои места

Торопливо прошел Бурков.

— Хорошо играешь. Всерьез,— сказал, увидев его, Бондарчук.

— Да? — обрадовался Бурков.

— Мы дубли смотрели. Не изображаешь, а живешь. Эпизоды во дворе и в балке — хорошо.

— Когда отберете, покажете?

— Взрывы когда будем давать? — спросил главный пиротехник Виктор Орлов.

— Взрывы? — переспросил Досталь.— Я тебе скажу: «Первый, второй, третий...» Внимание, общая команда: зажечь дымы. Все экипажи, включить передачи, зарядить орудия. Пиротехникам команда: зажечь все танки и спрятаться...

— Не надо — «все»,— сказал Бондарчук.— А то задымят они кадр. Два горят.

— Горят два танка! — донеслось из динамиков.— Закрыть люки, если готовы танки!.. Общая команда: вперед!

— Вперед, мальчики! — вполголоса повторил радист слова подполковника.

В небо взвилась красная ракета и — грянул бой.

— Сейчас буду бежать аж до тех высоток, где танки стоят,— сказал Бондарчук и, действительно, через мгновение тяжело побежал в атаку бывший комбайнер Звягинцев; а когда вернулся с «тех высоток», сбросил скатку, пояс с патронташами, положил винтовку и, еще тяжело дыша, взял в руки портативную рацию с торчащим штыком антенны; метрах в ста от нас такой же транзистор взял в руки Юсов.

— Вадим Иванович, как было? — спросил Бондарчук.

— Нормально,— ответила рация голосом Юсова.— Но надо бы еще один дублик зарядить.

— Заряжай,— коротко ответил режиссер и кивнул наблюдавшему за ним Досталю.

— Внимание, готовимся к съемке! — сказал тот.— Танки, которые двигаются, заводи!

— Сергей Федорович,— опять послышался голос Юсова,— сейчас беспросветно — в смысле облачности.

— Подождем,— сказал Бондарчук.

— Отставить! — крикнул Досталь.

Подошел Юсов.

— Как пленка? — спросил режиссер.

— «Кодак»,— кратко отозвался оператор и поднял большой палец.

Помолчали.

— Я могу перечислить сто видов брака пленки Шосткинской фабрики по киностудии «Мосфильм»,— вдруг сказал Бондарчук.

— Это будет трудно сделать,— с сомнением проговорил Юсов.

— Почему? — азартно переспросил Бондарчук.— Могу хоть сейчас. Перечислить?

— Я знаю тридцать, ну, со-рок...

— А я — сто. Господи, сколько же мы намучились с пленкой на «Войне и мире»! Это такая мука была каждый день!..

Раньше была такая офицерская игра: на пари кто-нибудь заряжал наган одним патроном, крутил барабан и стрелял; попал патрон в ствол — конец. Называлась игра «ку-ку!». Вот наша пленка — сплошное «ку-ку!».

— Солнце идет! — крикнул кто-то, и это значило, что вот-вот кончатся облака, выглянет солнце и можно будет снимать.

Бондарчук вытащил из кармана сложенные вчетверо листки со своими покадровыми зарисовками, он, Юсов и Досталь склонились над ними, что-то обсуждая. Я расслышал последнюю фразу режиссера:

— В прошлом дубле не надо было давать взрывы слева: ветер-то слева — направо...

— Лады,— сказал Досталь и полез на практикабль.

Выглянуло солнце и сняли второй дубль. Но, едва Бондарчук вернулся, подошел оператор Юрий Невский, помощник Юсова:

— Вначале, Сергей Федорович, до вас, на первом плане должен был бежать в атаку Ванин. А он ждал-ждал около окопа и, когда вы побежали, тоже побежал. Ритм сразу нарушился.

Бондарчук помолчал, потом ядовито сказал:

— Опытный артист Ванин... Придется переснимать...

●

После обеда должны снимать эпизод «Бой Стрельцова». Тихонов — Стрельцов, уже стоя в окопе, яростно сыплет себе на каску, гимнастерку, штаны камешки, пыль и тщательно растирает — «по линии правды жизни».

Подбегает женщина с фляжкой, брызгает водой на Тихонова.

Две девушки — гримеры — сыплют белесую дорожную пыль в тряпки, завязывают их и тычут кульками в гимнастерку, в каску. Тихонов становится совершенно серым.

— Совсем очаровательно, прекрасно,— говорит он, блаженно улыбаясь,— как на лазурном береге Крыма.

Метрах в двадцати от нас оружейники пробуют автоматы, давая очереди; звук такой, как будто заводят мотоцикл. Тихонов тоже пробует свой автомат: нажимает спусковой крючок, но оружие безмолвствует.

— Володя Бальзамов,— спрашивает Досталь,— стреляет автомат у Стрельцова?

— Стреляет, стреляет,— уныло отвечает оружейник Володя Бальзамов и отправляется за другим автоматом.

Камеру уже установили слева от окопа Стрельцова, но Бондарчук вдруг говорит:

— Вадим Иванович,— я бы этот план снял на негорящую мельницу.

Юсов молча кивает, и его помощники быстро ставят треногу с камерой перед Стрельцовым, теперь в кадре оказываются и окоп и ветряная мельница на пригорке.

— Так, теперь что мы ждем ближайшее? — спрашивает Юсов.

— «Окно» мы теперь ждем ближайшее, солнце ждем,—говорит Досталь.—Начинается съемка.

Бондарчук стоит слева, в двух метрах от окопа, и перед началом съемки сдержанноликующим голосом Звягинцева произносит

реплику бывшего комбайнера, как камертоном, настраивая Стрельцова:

— Микола! Умыли мы их! Они с ходу хотели взять нахрапом, а мы их умыли!

Взвилась красная ракета, Стрельцов дал первую очередь, грохнул первый взрыв. Опять припал к автомату Стрельцов, чтобы очередью срезать набегающих на окоп врагов, но... молчит боевое оружие.

— Так, автомата нет,— сказал Тихонов голосом Тихонова.— Не стреляет.

— Сто-оп! — разнеслось над равниной.

— Дайте второй автомат,— сказал Бондарчук.— Вадим Иванович, как взрыв?

— Какой-то странный...

— Пожалуйста,— обиделся главный пиротехник Виктор Орлов,— я могу и тротил рвануть, но рядом — актер...

— Не надо тротил,— сказал Бондарчук...

●

Вечер. Солнце зашло, дневная жара спала. Группами стоят у борта люди, переговариваясь, отдыхая. Речь заходит об операторах, и Иван Герасимович Лапиков говорит:

— Это моя вторая встреча с Юсовым — первая была на «Андрее Рублеве». Он не просто оператор — он художник великолепный. Он чувствует не только «картинку», но и атмосферу. У него в кадре всегда и глубина и настроение...

— Мы видели дубли,— сказала Лидия Федосеева.— Удивительно снимает Юсов. Не знаю, как у него это получается, но с экрана пахнет полынью...

Не слыша нашего разговора, задумавшись стоит Шукшин. Глядя на темную реку, он медленно цедит, словно сам себе говорит:

— Много чего здесь прошумело за историю... и сарматы, и печенеги, и половцы...

Весной здесь, на Дону, только в сотне километров выше по течению, Василий Шукшин собирался начать снимать «Степана Разина», о чем мечтал восемь лет...

●

Как-то Сергей Федорович вспомнил о корреспонденте, приехавшем к нему на съемки:

— Он дал мне длинный список вопросов, и последний был такой: «Какую главную цель вы ставите перед собой, снимая этот фильм?» Ему формулировка нужна была, а я тут не мастер...

— Между тем вы о «главной цели» мне уже говорили, отвечая, правда, на другой вопрос.

— Как так?

Порывшись в блокноте, я процитировал режиссеру им же сказанные слова: «Шолохов постиг истоки патриотизма и нашей победы. Ни в одной экспозиции военной, ни в одной тактической схеме этого не найдешь, но именно м о щ ь д у х а а р м и и всегда определяла исход войны. Вот этого-то и не учли наши враги. Они, так сказать, почти все знали наперед, а главное-то упустили — не знали они характера советского человека. И будет счастьем, если, посмотрев фильм, враги наши скажут: «Лучше с ними не связываться!»

Разве это не ответ на вопрос?

Бондарчук помолчал, подумал и немного удивленно сказал:

— В самом деле... Наверное, так... Не забудь только слова Шолохова, ими и заканчивается картина: «И если любовь к Родине хранится у нас в сердцах и будет храниться до тех пор, пока эти сердца бьются, то ненависть к врагам всегда мы носим на кончиках штыков...»

Фото автора репортажа

Н. Крючков

Главное действующее лицо

Главным действующим лицом нашего кинематографа должен быть человек, боец и строитель коммунистического общества, характер яркий и привлекательный. Ему должны быть отданы самые выразительные средства и краски, подвластные искусству кино. И прежде всего — мастерство актера, его актерская художественная палитра.

На меня большое впечатление произвели образы, созданные за последнее время Вячеславом Тихоновым, Нонной Мордюковой, Инной Чуриковой. Интересно заявил о себе в кинематографе Юрий Соломин. Запомнились работы Евгения Леонова, Анатолия Папанова, Ивана Лапикова и других наших прекрасных актеров. Но в целом дела на актерском фронте далеко не благополучны.

Мне кажется, что среди наших молодых актеров стало куда меньше ярких индивидуальностей. Молодые исполнители на экране какие-то обезличенные, похожи один на другого. Разве можно было в тридцатые годы спутать, скажем, Чиркова с Андреевым или Алейникова с Жаровым. А сейчас мелькают пред тобой однообразные лица, запоминаются по-настоящему буквально единицы.

Создается впечатление, что молодые актеры забывают, что талант — это алмаз и сделать из него бриллиант можно только с помощью большого труда. А они, удачно сыграв какую-либо роль, продолжают предлагать различные ее вариации в последующих фильмах, не утруждая себя дальнейшими поисками.

К тому же и используем мы актеров далеко не по-хозяйски. Снимаются они от случая к случаю, а в остальное время сидят в Театре киноактера «на скамейке запасных».

Разве не обидно, например, что актриса такого дарования, как Людмила Гурченко, которой в одинаковой степени подвластны и драматические и комедийные роли, снялась в столь ничтожно малом количестве фильмов. И ведь не у нее одной такая несправедливая актерская судьба!

На мой взгляд, современный кинематограф в известной степени утратил свой активный наступательный характер. Помню, какой общественный резонанс вызвали в свое время «Трактористы» (хотя это была всего-навсего музыкальная комедия) — ведь после выхода на экран этой картины тысячи молодых людей отправлялись на работу в деревню. Такова была прямая воздействующая сила искусства. И сегодня тысячи молодых отправляются на ударные стройки пятилетки. Посмотрите, с каким энтузиазмом молодежь принимает участие в строительстве Байкало-Амурской магистрали. Но почему же хороших, волнующих фильмов, воспевающих ее трудовой подвиг, почти не видно на нашем экране? Недостает и ярких образов героев, способных полномочно представить рабочий класс.

Огорчает меня и другое. В последнее время мы стали как будто забывать о природе кино, основой которого всегда было действие, движение. Сегодня явное предпочтение стали отдавать слову. Иногда кажется, что смотришь не фильм, а спектакль, снятый на пленку. Не потому ли зрители так часто скучают? Отсутствие динамичного сюжета, напряженного действия обескровливает человеческий характер, герой не может себя обнаружить, проявить свое «я» в поступках.

Что касается моих личных актерских планов, то у меня сейчас в работе одна роль. Я снимаюсь в картине «Горожане» режиссера В. Рогового. Сценарий написан Владимиром Куниным специально в расчете на мое участие. Такое не часто бывает в жизни актера.

Я играю рядового шофера московского таксопарка. Это уже видавший виды человек, он воевал, у него взрослая дочь, которую он четырнадцать лет воспитывает без матери.

Чем меня особенно привлекает эта роль? Мой герой такой же, как все, и не такой. За внешней обыкновенностью хочется показать душевную незаурядность, внутреннюю человеческую привлекательность. Работаю я с большим удовлетворением и надеюсь, что московские таксисты останутся мной довольны.

...Актерская работа, хотя трудная, но благодарная. Она нужна людям. И я верю в наш кинематограф, верю, что на наших экранах появятся новые замечательные фильмы, которые впишут в историю нашего кино немало интересных, ярких страниц.

Конечно, здесь первое слово — за молодыми. Ну, а мы, «старики», всегда будем рады прийти им на помощь. Лично я согласен сыграть любую роль, не обязательно главную, можно и небольшую, даже эпизодическую. Главное, чтобы за ней стояла интересная человеческая судьба, неповторимый человеческий характер. Пусть мне доверят ее сыграть — и будьте спокойны: Крючков не подведет.

Галина Польских

Новые роли — новые возможности

Так уж случилось, что в этом году мне довелось сниматься одновременно в трех картинах. И все три — мосфильмовские. Работа над «Фронтом без флангов» закончена, и зрители скоро увидят фильм на экране. Закончилась работа над кинокомедией «Автомобиль, скрипка и собака Клякса». Картина «Ищу мою судьбу» также уже вышла из съемочного павильона.

Год оказался необычайно напряженным в творческом отношении, но жаловаться не приходится. Работа ведь была по-настоящему интересная. Она позволила обнаружить те актерские возможности, о которых я прежде и не догадывалась. Все три мои героини друг от друга очень отличны, и не только своей жизненной судьбой — у них разные характеры,

устремления, да и по возрасту они далеко не одногодки.

Девушке-фронтовичке Зине («Фронт без флангов») — лет двадцать, не больше. Ладно сидит на ней военная гимнастерка, аккуратно пригнан ремень, короткая стрижка. Внешне ничего героического, тихая, простая девушка...

В основе фильма И. Гостева «Фронт без флангов» лежит роман С. Цвигуна «Мы вернемся», который воспроизводит историю отряда советских регулярных войск, оказавшегося в тылу у врага и сумевшего, хотя и с большими потерями, выйти из окружения.

Съемки проходили на Валдае в заболоченных местах. Работать было сложно. Я понимала, конечно, что «война», в которую попала, не настоящая, всего лишь безопасная ее тень, и, тем не менее, было всерьез страшно, когда раздавалась команда «Мотор!» и надо было мчаться вперед, а вокруг грохотали орудия, рвались снаряды, взрывалась и дымилась под ногами земля. События тридцатилетней давности я переживала, как совсем близкие, и мне хочется, чтобы у зрителей моя героиня нашла живой душевный отклик.

А вот Надежда Федоровна из фильма «Ищу свою судьбу», который ставит режиссер Аида Манасарова по сценарию Р. Буданцевой и Н. Ершова, — совсем другой человек. Это сильная и решительная женщина, которой уже за тридцать. Она крепко и уверенно стоит на земле. Героиня вовлечена в борьбу по-своему драматичную. Она сражается за душу своей младшей сестры Любы, оказавшейся в религиозных путах.

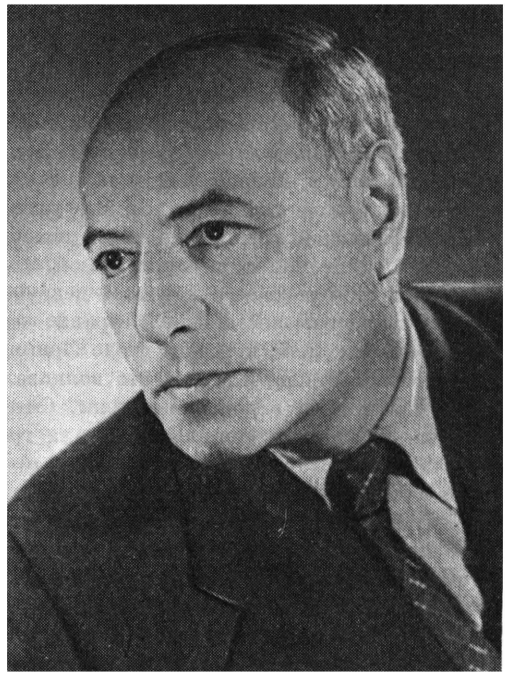
И, наконец, — встреча с Роланом Быковым в музыкальной кинокомедии «Автомобиль, скрипка и собака Клякса». Когда Быков предложил сыграть в его картине, я поначалу даже растерялась: до этого у меня не было ни одной комедийной роли. А тут не просто комедийная, но еще и эксцентрическая. Моя героиня — мать троих детей: старшеклассницы Аллы, четырнадцатилетней Ани и четырехлетнего Кузи. Роль сперва была крохотной, но потом разрослась, правда, в меру, ведь фильм, хотя и для взрослых, но о детях. Думаю, что она поможет мне выйти из закрепившегося за мной амплуа лирических героинь.

Материалы подготовили И. Заславская и М. Николаев

Ю. Карасик

Щедрость сердца

К 70-летию Л. Арнштама



Моя встреча с Львом Оскаровичем Арнштамом произошла за год до войны в ленинградском Доме кино, где он читал первый вариант своего сценария «Глинка». Мне было семнадцать лет, и имя Арнштама я знал по фильмам «Подруги» и «Встречный».

Сценарий был интересен, но больше всего меня поразила тогда глубокая музыкальная культура Арнштама, то, как легко и свободно он чувствует себя в мире музыки. Арнштам сам играл на рояле, потом останавливался и рассказывал... Долго, минут десять, он объяснял притихшему залу, что мы привыкли к неправильному исполнению первых строк знаменитого романса Глинки на стихи Пушкина «Я помню чудное мгновенье, передо мной явилась ты, как мимолетное ...» — здесь Арнштам предлагал дать маленькую паузу, а потом уже петь «виденье». Он показал нам своеобразие музыкальной интонации пушкинского стиха и обязательную необходимость этой паузы — придыхания. Арнштам сумел так рассказать об этом, что я горячо поверил в единственную возможность предложенного им варианта исполнения.

Лишь много позже я узнал, какое значение имела музыка в жизни Арнштама, что в кинематограф он, выпускник ленинградской консерватории по классу фортепиано, пришел из мира музыки; что до фильма «Златые горы», где Лев Оскарович впервые выступил как звукорежиссер, он концертировал, а потом сотрудничал в театре с Мейерхольдом.

Любовью к музыке и глубоким ее пониманием был вдохновлен еще один фильм — экранизация балета Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта». Картина врезалась в мою память. Позже, в Венеции, в 1962 году, когда я впервые увидел американскую ленту «Вестсайд стори», танец «ракет» и пуэрториканцев отчетливо напомнил мне темпераментно поставленную Л. Арнштамом и великолепно снятую операторами А. Шеленковым и И. Чен сцену драки Монтекки и Капулетти.

Арнштам начал свой путь кинорежиссера на «Ленфильме». И одной из лучших ленфильмовских картин, вошедших в историю студии, в «золотой фонд» всей нашей кинематографии, были его «Подруги». Этот фильм 30-х годов принадлежал к тем лентам, на которые мы, тогда еще мальчишки и девчонки, бегали по несколько раз, старались запомнить все детали и подробности поведения героев, чтобы потом снова и снова, перебивая друг друга, взахлеб рассказывать: «А помнишь, как...»

Фильм этот живет и по сей день, и его повторный выпуск на экран собрал множество новых зрителей, которые с волнением прослеживали судьбы трех подруг, трех девчонок с рабочей питерской окраины, вставших под знамя революции.

«Зою» я впервые увидел на фронте, во время войны. Тогда я уже твердо знал, что если меня не убьют, я буду кинорежиссером, и потому не просто смотрел картины, но в какой-то мере их «изучал», старался понять, как они «сделаны». Новый фильм Арнштама меня поразил. Я помню дышащее снежной чистотой суровое и строгое лицо Зои. Помню удивительно звонкую, искреннюю ноту ее нежной любви к Родине. Картина была емкой. Она вместила в себя рассказ о короткой девичьей жизни и историю юности нашей страны: черную горечь тех дней, когда не стало Ленина, триумф челюскинцев, и все то, что волновало нас, чем жили мы в довоенные годы. Смело введенная в фильм хроника раздвигала границы частной истории и судьбы.

«Зоя» была второй после «Подруг» картиной Арнштама, рассказавшей с экрана о героической судьбе советской женщины. Потом, уже в шестидесятых годах Арнштам поставит «Софью Перовскую». Эти три картины образуют, как мне кажется, своеобразный триптих о роли русской женщины в исторической судьбе ее народа.

Для творчества Арнштама вообще характерно стремление раскрыть судьбу человека на фоне больших исторических событий. Фильм «Урок истории» — о Георгии Димитрове, поставленный им в конце пятидесятых годов,— одна из самых ярких антифашистских картин, которые я знаю. Фильм «Пять дней, пять ночей», рассказывавший о спасении в годы второй мировой войны советскими воинами картин Дрезденской галереи, также выходит за рамки частного события, конкретный исторический факт позволил развернуть тему антифашизма и интернационализма.

При всей яркости моего впечатления от первой встречи с Арнштамом в Ленинграде сорокового года, я не помню, как он тогда выглядел. Вернее, мне почему-то кажется, что он был таким же, как сегодня — много знающим и много видящим, таким же мудрым и таким же молодым. Юбилярам принято сулить вечную молодость, но в данном случае это не просто дежурная фраза. Лев Оскарович Арнштам в свои семьдесят лет, действительно, человек молодой. Вообще, по моему глубокому убеждению, режиссура — это профессия молодых. Чтобы двинуть в путь всю громадную армаду кинопроизводства, надо быть человеком по-юношески страстным. Ибо режиссура — это прежде всего заинтересованное отношение к действительности, к миру людей. Молодость Льва Оскаровича Арнштама в трепетной влюбленности в наше искусство, в непрерывном искании, в желании выпестовать талантливую молодежь и помочь ей.

Искреннее участие Арнштама в судьбах других кинематографистов, взволнованная заинтересованность, с которой он относится к замыслам и картинам своих коллег, далеко выходит за круг его профессиональных обязанностей как художественного руководителя объединения. Несмотря на огромную занятость, у Арнштама всегда находится время, чтобы терпеливо, тщательно помочь советом и делом тому или иному товарищу по профессии. И зачастую мне кажется, что у этого человека не одно, а тысяча сердец, которые бьются в одном ритме с сердцами других.

Все это я испытал на самом себе, когда снимал картину «Самый жаркий месяц». Арнштам все время моей работы над фильмом (а складывалась она нелегко) был необычайно внимателен, заботлив и даже нежен (не побоюсь этого слова) к моему замыслу. Он, вопреки многим, поверил в этот замысел, в то, что картина получится. Защищая зачастую, как он считал, будущий фильм от меня самого, Лев Оскарович был неистов и страстен. За каждую реплику, каждый крупный и средний план он мог драться часами.

Вот такому отношению к работе другого, думаю, всем нам стоит поучиться.

У Льва Оскаровича Арнштама многие фильмы впереди. Я знаю, что давно собирался он поставить в кино ранний балет Шостаковича по Гоголю — «Нос», экранизировать рассказ Толстого «Отец Сергий». Самый крупный замысел — масштабная работа о Пугачеве.

Я завидую творческой молодости и неукротимой энергии Льва Оскаровича. Его страстному творческому духу.

В. Листов

О письме из Петрограда, «Автокино» и Вертове

Новые документы истории советского кино

Эти заметки навеяны одним документом, встретившимся автору в его архивных разысканиях по истории раннего советского кино. Они не составляют стройного и внутренне логичного исследования — скорее тут несколько дополнительных суждений на темы, уже знакомые нашим читателям.

Три-четыре года назад я опубликовал в «Искусстве кино» две статьи, посвященные малоизвестным и совсем забытым страницам биографии Дзиги Вертова*. Напомню, что речь в них шла о первых шагах молодого кинопублициста, о той поддержке, которую его талант встречал в партийной и государственной среде начала двадцатых годов. Чем бы ни занимался Вертов — съемками событийной хроники, прокатом фильмов в деревне или монтажом новаторских лент — он всегда находил понимание и помощь в самых высоких советских инстанциях. Достаточно вспомнить, что история «Киноправды» по существу началась резолюцией управляющего делами Совнаркома, в которой судьба нового киножурнала ставилась в зависимость от решения, которое примет В. И. Ленин («Если Владимир Ильич поддержит идею создания журнала...»).

Теперь мы хорошо знаем, что только благодаря постоянным усилиям рабоче-крестьянского правительства Вертов и его сотрудники весной и летом 1922 года получили все условия для своих новаторских экспериментов.

Однако не исключено, что прямое ленинское участие в судьбах «Киноправды» этим не ограничилось. После того, как в «ИК» были опубликованы совнаркомовские документы, относящиеся к первым годам развития советского кино, в газете «Правда» выступил с воспоминаниями ветеран кинопублицистического цеха А. Г. Лемберг. Друг и единомышленник Вертова, он был одним из соавторов «Киноправды», и потому его соображения, даже не поддающиеся пока документальной проверке, заслуживают пристального внимания.

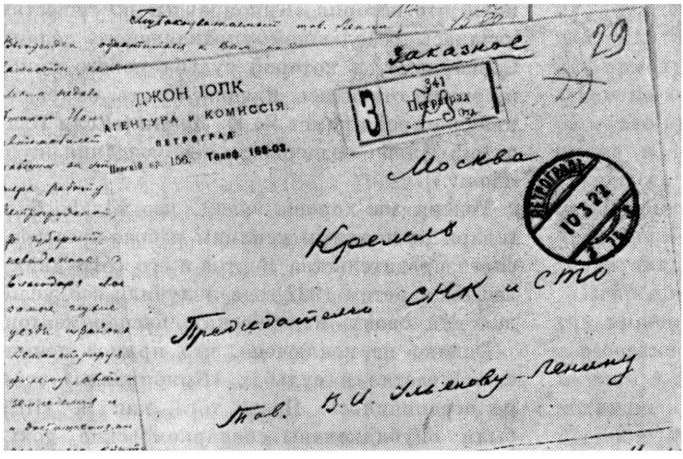
Вот что рассказал Лемберг:

«Наш журнал тогда получил добрые отзывы у зрителей. Премьеры очередного номера шли в театре «Художественный» на Арбате и собирали полный зал. Однажды на Гнездниковский переулок к нам пришла девушка по поручению Марии Ильиничны Ульяновой. Она попросила последние номера «Киноправды», чтобы показать их Владимиру Ильичу. А через несколько дней Вертов явился в киноотдел сияющим. Сказал, что Владимир Ильич одобрил «Киноправду» и передал всем нам лучшие пожелания...»*

В тот день, когда эти воспоминания были опубликованы, я со свежим номером газеты пошел в гости к Лембергу. Он беседовал со мной около часу и дополнил газетную публикацию двумя существенными подробностями. Во-первых, назвал имя девушки, пришедшей в киноотдел — Ольга Том, по-

* «Искусство кино», 1971, № 2; 1972, № 7.

* Цит. по статье В. Молчанова «Как рождалась «Киноправда».— «Правда», 1972, № 312 (19820), 7 ноября.


ДЖОН ЮЛК
АГЕНТУРА и КОМИССІЯ
ПЕТРОГРАД
Заказное
29
Москва
Кремль
Председателю СНК и СТО
Тов. В. И. Ульянову - Ленину

Письмо Евг. Иолка В. И. Ленину

мощница ответственного секретаря «Правды» М. И. Ульяновой. Во-вторых, сказал, что, хотя точной даты событий он не помнит, все же считает их относящимися к глубокой осени 1922 года, примерно к ноябрю.

Лемберг сравнительно хорошо помнил события пятидесятилетней давности, но все-таки было несколько случаев, когда подлинные документы существенно корректировали его мемуары. Поэтому, заключая нашу беседу, он сказал:

— Но ведь вы, молодой человек, можете меня проверить. Поднимите архив газеты «Правда» за двадцать второй год — там наверняка будет что-нибудь для вас интересное...

С какой радостью я бы последовал этому совету ветерана! К сожалению, архивный фонд «Правды» за двадцатые годы утрачен, и ниточка поисков, намеченная Лембергом, пока обрывается...

Есть два способа вести архивно-исторические разыскания. Они сравнимы с артиллерийской стрельбой — по мишеням и по площадям.

При первом способе вы как бы задаете напластованиям старых бумаг какой-то конкретный вопрос, а затем последовательно и не отвлекаясь ищете ответ. Другая метода: мы не «спрашиваем» у архива, а просто внимательно слушаем, что говорит он «о времени и о себе». Отсеиваем малозначительное, отмечаем важное. Потом ищем связи в материале, и сам вопрос ставится тогда, когда ответ уже обеспечен многими фактами. Так опытный журналист, беря интервью, не акцентирует свои намерения, старается «разговорить» собеседника, повести свободный, ничем не связанный диалог.

Оба способа в какой-то пропорции сосуществуют в любом реальном исследовании, но все-таки я больше склонен ко второму.

Поэтому в результате беседы с Лембергом я не стал связывать себя конкретными задачами. Достаточно было знать, что между кругом людей, близких к Владимиру Ильичу, и скромной по тем временам группой кинематографистов-вертовцев существовали какие-то связующие звенья. Терпеливый просмотр архивных документов, относящихся к началу двадцатых годов, должен был помочь эти звенья отыскать...

И вот однажды в обычный день архивных занятий в моих руках оказался документ, первой строкой которого было волнующее обращение: «Глубокоуважаемый тов. Ленин...»

Но не станем торопиться. Прежде чем

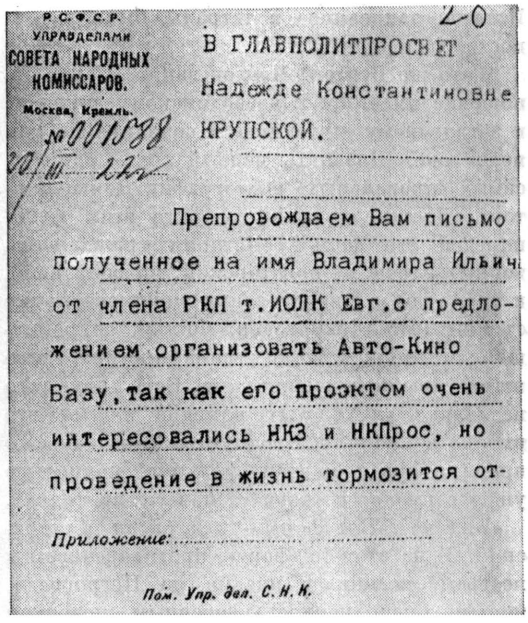
познакомиться с письмом, адресованным Владимиру Ильичу, полезно будет вспомнить то, что до сих пор было известно о сюжете, которому посвящено письмо.

Для этого нам придется мысленно перенестись из года 1922, о котором до сих пор шла речь, на несколько месяцев назад — в осень 1921 года. Общеисторическая канва тех недель хорошо известна: на окраинах страны еще дотлевают последние очаги гражданской войны; идет долгая и мучительная борьба за жизнь миллионов, пострадавших от поволжского голода; на смену суровой простоте «военного коммунизма» приходит нэп — начинается новая полоса отношений между городом и деревней. Сотни и тысячи дел, людей, мнений проходят через кремлевский кабинет Владимира Ильича, и каждый человек, каждое дело получает здесь нужное направление, необходимый заряд энергии.

16 сентября 1921 года — день ленинской жизни, стоящий в ряду многих предыдущих и последующих дней. Разве что он потребовал от Владимира Ильича особенно много сил: сначала заседание Политбюро ЦК, потом Совет труда и обороны — и то и другое с обширной и сложной повесткой дня. Ленину последовательно пришлось заниматься партийно-организационными вопросами, золотым фондом Республики, делами Центрального статистического управления, коллективным снабжением, топливом на Урале и в Сибири, угольной промышленностью, Волховстроем, помощью голодающим и еще десятками подобных проблем.

Среди забот 16 сентября были и такие, что прямо относились к радио, кинематографу, издательствам, то есть предметам, которые на громоздком языке современной социологии называются средствами массовой коммуникации. В Совете труда и обороны под председательством Ленина обсуждался доклад комиссии по издательскому делу; Ленин читал письмо наркома почт и телеграфов о новых радиостанциях и поручил управделами Н. П. Горбунову поговорить «с соответствующим спецом»*.

* В. И. Л е н и н. Полн. собр. соч., т. 53, стр. 197.



Р. С. Ф. С. Р.
УПРАВДЕЛАМИ
СОВЕТА НАРОДНЫХ
КОМИССАРОВ.
Москва, Кремль.
№ 001538
20/IX 21г.

20

В ГЛАВПОЛИТПРОСВЕТ
Надежде Константиновне
КРУПСКОЙ.

Препровождаем Вам письмо
полученное на имя Владимира Ильич
от члена РКП т.ИОЛК Евг.с предло-
жением организовать Авто-Кино
Базу, так как его проэктом очень
интересовались НКЗ и НКПрос, но
проведение в жизнь тормозится от-

Приложение: .....

Пом. Упр. дел. С. Н. К.

Сопроводительная записка, адресованная Н. К. Крупской

Наконец, Владимир Ильич рассмотрел важное предложение председателя Всероссийского фотокиноотдела Петра Ивановича Воеводина, незадолго до того полученное правительством. В секретариате председателя Совнаркома и СТО велась особая «Тетрадь записей поручений В. И. Ленина» — в ней 16 сентября 1921 года была сделана такая запись:

«Послать на отзыв в НКпрос предложение Воеводина «об автокино»*.

В своем докладе Воеводин предлагал создать целую сеть «автокино» — базу на 50 машин для обслуживания 39 городов и губерний страны.

Не вдаваясь пока в пространные суждения о том, что такое «автокино», скажу только, что предложения Воеводина три дня спустя, 19 сентября, были отправлены в Наркомпрос**, то есть поручение Владимира

* Журнал «Исторический архив», 1961, № 5, стр. 41.

**. «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино», М., «Искусство», 1973, стр. 79.

Ильича, записанное в тетрадь, было в точности выполнено.

А что же Вертов? Чем он занят? Какое отношение имеет он к воеводинскому докладу, к загадочному «автокино» и совнаркомовской переписке? Двадцать первый год — один из самых «провальных» в биографии Дзиги Вертова. Достоверно известно, что этим годом помечен его фильм «История гражданской войны» — еще не новаторский, но вобравший в себя самые значительные документальные съемки 1918—1920 годов. Фильм, сохранившийся неполностью и весьма противоречиво встреченный современниками. Есть кроме того несколько глуховатых намеков на то, что именно в 1920—1921 годы Вертов на какое-то время прервал монтаж фильмов, полностью ушел в прокат и «изучает нового зрителя»*.

«Вид вот. Вот фон»,— как писал Маяковский. И на этом-то «фоне», противоречивом и пестром, возникает письмо из Петрограда, письмо, исполненное уверенным почерком пишущего человека, ясное, скупо и точно объясняющее суть дела.

Привожу его без сокращений, от слова до слова:

«Глубокоуважаемый тов. Ленин,

Вынужден обратиться к Вам по делу общегосударственной важности, не терпящему отлагательства.

Моим недавно умершим братом, автомобилистом-техником Джоном Иолк за период 1919—1921 гг. сконструированы 4 автомобиля-кинематографа (так наз. «автокино»), проделавших за это время большую политико-просветительного характера работу на Западном фронте, среди крестьянства Петроградской, Новгородской и Киевской (по сбору продналога) губерний. Автокино являет собой совершенно новое, невиданное для деревни орудие агитации и пропаганды. Благодаря своей удобоподвижности автокино пробирается в самые глухие деревни и быстро обслуживает целые волости, уезды и районы.

Демонстрируя перед крестьянином научно-производственную фильму, автокино знакомит его с новейшей техникой земледелия и сельского хозяйства, с эффектными результатами и достижениями последних, подчеркивает выгодность их, научает его критически относиться к архаическим приемам российским, тем самым разрушая консерватизм мысли русского крестьянина.

Демонстрируя фильмы с ужасами Поволжья, пробуждая тем совесть обеспеченного, сытого — автокино способствует добровольным и принудительным сборам хлеба для голодающих.

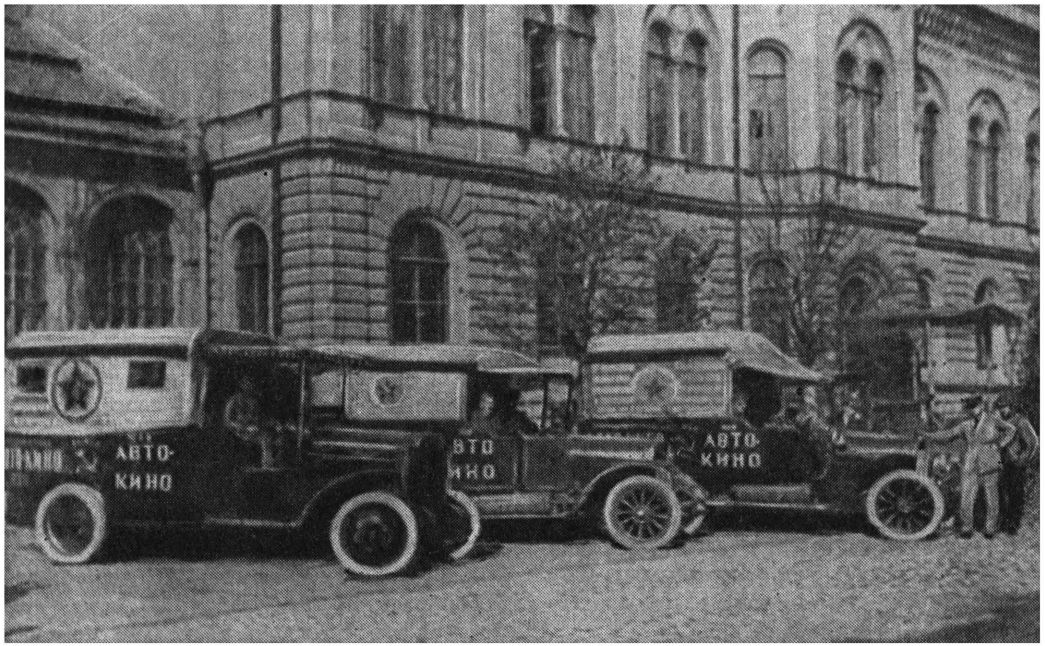
Картинами революционного и художественного содержания, а также «хроникой» — деревня знакомится с борьбой и победами городского пролетариата на военном, хозяйственном и других «фронтах», с жизнью и бытом революционных центров, отсталое сельское население вводится в курс событий дня.

Но особая ценность этого нового средства пропаганды и агитации заключается в том, что технически и экономически оказывается возможным отправлять вместе с автокино на прицепке электромолотилку, электромельницу, соломорезку или какую-либо иную сельскохозяйственную электрическую установку, получающую энергию от автокино (автокино представляет собой по существу передвижную электростанцию мощностью до 90 киловатт). Днем производятся сельскохозяйственные работы (обмолот электромолотилкой легко достигает 500 пудов зерна за 10 часов), а с наступлением темноты демонстрируют картины. Таким образом агитация производственная и политическая («союз рабочих и крестьян») ведется не только словом, но и делом.

В случае войны автокино окажет огромную услугу Красной армии как в отношении агитационного средства (автокино идеальное фронтовое агитационное орудие), так [и] в военно-техническом отношении, так как автокино без всяких переделок может служить прожекторной электростанцией.

Здесь должно быть подчеркнуто, что автокино не является «прожектом», беспочвенным и умозрительным предприятием, но что в этом

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 156.



Автомобили «Автокино», созданные по проекту Джона Иолка

деле имеется определенный опыт и несомненный успех последнего.

Исходя из него, осенью 1921 г. брат обратился в Главполитпросвет, ВЦИК, Наркомзем с предложением сконструировать партию в 50 штук автокино и молотилок и создать Всероссийскую автокинобазу преимущественно для работы в деревне. Во всех перечисленных учреждениях указанное предложение встретило определенное одобрительное отношение. Значение автокино отмечено многими ответственными товарищами (имеются отзывы т.т. Смидовича, Калинина, Кураева, Осинского, Литкенса и др.). Но несмотря на общее принципиальное сочувствие и поддержку, проект оказался неосуществленным по соображениям ведомственно-бюджетного характера. Ни одно из ведомств не обладает средствами для этого дела в целом. Наркомзем заинтересован подвижной станцией и молотилкой, Наркомпрос и Главполитпросвет просветительной стороной дела. Ни одно из ведомств не проявляет инициативы в смысле исходатайствования дополнительных средств на предприятие, имеющее междуведомственное значение. Вследствие этого я вынужден, дабы не заглохло такое важное и нужное для данной минуты начинание, обратиться к Вам, как Председателю Совнаркома и СТО, с следующими предложениями:

1) Поручить кому-либо (учреждению, комиссии или отдельному лицу) детально ознакомиться с существом проекта и предложения конструктора Дж. Иолк.

2) В случае приемлемости его поручить какому-либо учреждению организацию Авто-Кино-Базы, отпустив для этого постановлением СТО необходимые средства.

3) Использовать для этого материалы и проделанный опыт ближайших сотрудников покойного Дж. Иолк.

О состоявшемся Вашем решении убедительно прошу меня поставить в известность.

Сношения по этому делу можно вести через меня.

С товарищеским приветом,

Евг. Иолк,
член Р.К.П.

9 марта 1922 г.

Петроград, Кронверкский проспект 13/2, кв. 8»*.

Прочитав это письмо, испытываешь чувство, знакомое шахматисту — какая богатая позиция, сколько возможностей для плодотворного анализа!

Сдержанно-страстные строки приобщают нас к атмосфере великого времени, к самым первым шагам страны мечтателей, страны ученых. Безвестный изобретатель, умерший в голодном и холодном Петрограде (сколько их было, таких искателей и первопроходцев, вложивших всю душу в свое детище?), устами брата своего обращается в самый высокий адрес — в надежде быть полезным своему народу, Красной Армии, только что рожденному союзу рабочих и крестьян.

Письмо избавляет от необходимости объяснять, что такое автокино и чем оно отличается от обыкновенной кинопередвижки. Но вот что важно. В изобретении питерского механика проглядывают — в который раз устанавливаемые! — единство, слитность советского кино с жизненными, коренными нуждами самых широких масс народа. Машина, которая днем молотит колосья и режет солому, а вечером зажигает киноэкран,— разве это не воплощенная мечта русского мужика, который трудно добывал хлеб свой и не знал умного, осмысленного отдыха?

Автокино, первая мобильная клеточка грядущей электрификации, показывало крестьянину близкое будущее пока все еще патриархальной деревни.

Автор письма, озабоченный доказательством того, что его предложение «не беспочвенный прожект», вложил в конверт фотографию*, на которой мы видим три машины автокино, стоящие в ряд: смотрите, вот они, реально существующие и действующие.

Теперь, когда мы так подробно знаем существо предмета, попробуем проецировать содержание письма на весь пласт событий, составляющих его предысторию.

Прежде всего нетрудно установить прямую связь между поручением В. И. Ленина от 16 сентября 1921 года и тем местом письма, из которого мы узнаем, что «осенью 1921 г. брат обратился в Главполитпросвет, ВЦИК, Наркомзем с предложением сконструировать партию в 50 шт. «автокино» для всероссийской автокинобазы. Не позднее середины сентября предложения Джона Иолка уже были известны члену коллегии Главполитпросвета и председателю ВФКО П. И. Воеводину. Они-то и послужили ему исходной точкой для обращения в Совет труда и обороны. Недаром же Воеводин не только повторяет термин «автокино», но конкретно говорит именно о 50 машинах и именно о всероссийской автокинобазе.

Вопрос окончательно проясняется тезисами Воеводина к его отчету за май — сентябрь, от 28 сентября 1921 года. В них сказано: «Представлен в Совет Труда и Обороны доклад с проектом создания в Республике «Авто-кино-Базы» в пятьдесят передвижных автокино. Предприятие помимо культурно-политических целей грандиозно по своей деятельности и организационному значению в нашей деревне» **.

Значит, именно через Главполитпросвет (Воеводин) вопрос об автокино был представлен В. И. Ленину. По-видимому, не остались без отклика и упоминаемые в письме обращения питерского изобретателя во ВЦИК и Наркомзем. Ведь дальше речь идет об отзывах на проект, принадлежащих председателю ВЦИК М. И. Калинину, члену президиума

---

* Центральный государственный архив РСФСР, ф. 2313, оп. 1, ед. хр. 81, л. л. 27—28.

Об авторе письма мы знаем мало. Так, его не удалось пока достоверно идентифицировать с советским востоковедом Е. С. Иолком, на работы которого исследователи ссылаются и до сих пор (см.: В. Н. Никифоров. К. Маркс и Ф. Энгельс об азиатском способе производства.— В кн.: Проблемы докапиталистических обществ в странах Востока. М., «Наука», 1971, стр. 23).

* ЦГА РСФСР, ф. 2313, оп. 1, ед. хр. 81, л. 30.

** ЦГА РСФСР, ф. 2313, оп. 2, ед. хр. 6, л. 31; оп. 3, ед. хр. 33, л. 232. См. также: А. Гак. Ленинская забота о киноискусстве.— «Искусство кино», 1959, № 8, стр. 10.

ВЦИК П. Г. Смидовичу, а также двум видным работникам Наркомзема — заместителю наркома Н. Осинскому и члену коллегии В. Кураеву.

Рискну предположить, что не только межведомственный характер предприятия и величина исходных затрат не позволили довести дело до конца. Помешала, конечно, и смерть самого изобретателя, последовавшая где-то на рубеже 1921 и 1922 годов.

Но вернемся к ситуации зимы и весны 1922 года.

Январь, февраль, март — месяцы, когда Владимир Ильич особенно много и подробно занимается вопросами кинематографа. Именно на эти недели приходятся его «Директивы по киноделу» и поручение управляющему делами Совнаркома Н. П. Горбунову «следить за развитием фотокинодела в стране». Да и знаменитая беседа Ленина с Луначарским о самом важном из всех искусств тоже состоялась в начале двадцать второго года. Так что письмо из Петрограда весьма органически приобщается к сфере интересов Владимира Ильича в этот период и по логике вещей должно было бы его заинтересовать.

Но логика логикой, а история историей.

Еще 31 декабря 1921 года Политбюро ЦК РКП(б) принимает решение: «Предоставить В. И. Ленину 6-недельный отпуск с 1 января 1922 года с запрещением приезжать в Москву для работы без разрешения Секретариата ЦК. С обязательством назначить определенный один час в день для переговоров по телефону по наиболее важным вопросам»*. Ленин переутомлен, неизлечимо болен — идут последние месяцы его активной работы. Постоянно, часто вопреки его собственным намерениям, товарищи стремятся разгрузить Владимира Ильича от массы мелких дел, отправить его на отдых, за город. С 6 по 25 марта — и это существенно для нашей темы — Ленин живет не в Москве, а в Корзинкино близ села Троицкое-Лыково Московского уезда, где готовит политический отчет Центрального Комитета одиннадцатому съезду партии.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 699.

Вспомним, что Иолк пометил свое письмо 9 марта. Четыре дня спустя — 13 марта — оно поступило в приемную Совнаркома. Ленин к этому моменту уже неделю живет в Корзинкино и вернется только через две недели — к открытию съезда партии.

Теперь попробуйте поставить себя на место заведующего приемной Совнаркома, который держит в руках письмо об автокино. Переправить в Корзинкино? Нет. Вопрос хоть и важный, но все-таки не настолько, чтобы отвлекать Владимира Ильича от отчетного доклада. Оставить без движения до приезда адресата письмо, которое начинается словами о деле «не терпящем отлагательства»? Тоже нет. Это противоречило бы всему стилю работы совнаркомовского аппарата. Значит нужно направить письмо кому-то безусловно компетентному, могущему принять решение. Кому?

«Надежде Константиновне Крупской.

Препровождаем Вам письмо, полученное на имя Владимира Ильича от члена РКП т. Иолк Евг. с предложением организовать Авто-Кино-Базу, так как его проектом очень интересовались НКЗ и НКПрос, но проведение в жизнь тормозится отсутствием средств, то он решил обратиться к Владимиру Ильичу. О результатах по этому заявлению не откажите сообщить нам. Ответ ожидается к 1/IV—22 г.

Заведующий приемной
Совнаркома (подпись)»*.

Такое резюме вместе с основным письмом поступило в Главполитпросвет — и то и другое отложилось в архивном фонде этого учреждения. Но вот беда — обоими документами архивное дело с разнообразной перепиской заканчивается. Дальше — обрыв прямой линии развития сюжета, некий тупик исследования. Весьма вероятно, что Крупская знакомилась с письмом и даже отвечала на него, но никаких следов этого найти пока не удалось. Минимум того, что может еще обнаружиться в архиве — ответ Главполитпросвета, поступивший в начале апреля 1922 года в Совнарком.

* ЦГА РСФСР, ф. 2313, оп. 1, ед. хр. 81, л. 26.

А максимум?

Надежда Константиновна могла не только прочесть письмо из Питера и принять по нему решение, но и познакомить Владимира Ильича с его содержанием. Ничего невероятного здесь нет — тем более что оно первоначально было адресовано Ленину. В семье Ульяновых, основанной на высочайшем уважении и доверии друг другу, такие случаи не были редкостью. Например, когда летом 1919 года Н. К. Крупская участвовала в рейсе парохода «Красная Звезда» по Волге и Каме, Владимир Ильич сообщал ей: «Письма... которые к тебе иногда приходят, я читаю и стараюсь сделать, что можно»*. Такая взаимозаменяемость при необходимости сложилась, надо думать, еще с времен подполья и эмиграции. Поэтому даже «максималистские» гипотезы не следует отбрасывать сразу.

Но дальнейшие углубления в область предположений здесь, видимо, неплодотворны. Нужны факты. Однако просмотр архивных фондов пока не дал ответов на основные вопросы, вытекающие из питерского письма.

Зато выяснились некоторые интересные подробности, прямо и непосредственно тяготеющие к истории киноискусства.

Изобретатель Джон Иолк не случайно обращался во ВЦИК и Главполитпросвет. И столь же не случайно письмо его брата было переслано потом председателю Главполитпросвета Н. К. Крупской. Дело в том, что самой близкой аналогией автокино были агитпароходы и агитпоезда, снабженные мобильными киноустановками и объездившие во время гражданской войны многие районы страны**. С переходом к нэпу их деятельность свертывается, меняется и ведомственная принадлежность: из ВЦИК агитпоезда передаются Главполитпросвету.

И вот здесь-то в разысканиях, посвященных автокино, возникло имя Вертова. Нашлись и предсказанное в начале исследования звено, которое связывало молодого кинопублициста с кругом людей, близких к В. И. Ленину, и доказательство прямого участия Вертова в решении проблемы автокино.

Биографы Вертова давно знают, что около 1920 года режиссер работал в отделе агитпоездов и агитпароходов ВЦИК *. Теперь осталось только установить и оценить тот факт, что на рубеже 1920—1921 годов вместе с кинематографической частью агитпоездов Вертов переходит на работу в Главполитпросвет. То есть — в непосредственное подчинение Надежде Константиновне Крупской!

Намек на такую возможность был у меня в руках давно. Ибо в документах хозяйственного отдела Главполитпросвета имя Вертова упоминается в связи с тем, что в 1921 году он занимался приемкой киносклада секции агитпоездов ВЦИК **.

Теперь шаг от автокино к структуре и штатам Главполитпросвета решительно прояснил всю ситуацию.

Два именных списка сотрудников, помеченные 1921 годом ***, дают такую картину. Во всероссийском Главполитпросвете существовала киносекция. Ее заведующий — Дзига Вертов. У него два помощника — И. И. Рожков и А. В. Шенфельд. В их распоряжении были администраторы, киномеханики и лаборанты. Поэтому в марте 1921 года имя Вертова попадает в список руководящих сотрудников Главполитпросвета.

Напрашивается следующий вопрос: могла председатель Главполитпросвета Н. К. Крупская не быть лично знакома с заведующим киносекцией своего учреждения? Самый осторожный историк, думаю, все-таки предположит в этом случае наличие каких-то деловых контактов.

Все это я успел рассказать Лембергу за несколько месяцев до его смерти, Александр Григорьевич порадовался находке и одновременно удивился:

— Значит, Вертов был руководящим работником! Представьте себе, я совершенно этого

---

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 55, стр. 374.

** Подробнее об агитпоездах и пароходах см.: «Искусство кино», 1968, № 10, стр. 114—120.

* См. например: В. Боровков. Дзига Вертов. К циклу просмотров в кинотеатре ГФФ. М., «Искусство», 1967, стр. 3.

** Центральный государственный архив литературы и искусства СССР, ф. 989, оп. 1, ед. хр. 249, л. 4.

*** ЦГА РСФСР, ф. 2313, оп. 1, ед. хр. 13, л.л. 46—59, 61—61 об.

не помнил. А ведь в то время я же не мог этого не знать. Позвольте, позвольте... Мой отец заведовал киносекцией отдела агитпоездов ВЦИК, и выходит, что он должен был сдавать дела Вертову? И все это происходило буквально у нас дома? Ведь Дзига жил в то время в нашей семье...

Тут Лемберга ждал небольшой трнумф. Александр Григорьевич и в личных беседах и в печати много раз вспоминал о том, что в первые послереволюционные годы Вертов, приехав в Москву из Петрограда, нашел приют в квартире Лембергов в Козицком переулке. То есть в той самой квартире, где мы сейчас, более полувека спустя, с ним беседовали. К этому суждению я, надо признать, относился с недоверием и не скрывал своего скепсиса. Но теперь Лемберг брал реванш решительно и бесповоротно — в одном из именных списков 1921 года был указан адрес заведующего киносекцией Д. А. Вертова: Козицкий переулок, дом 2, кв. 141. За пятьдесят лет не изменился даже номер квартиры!

Тот факт, что Вертов жил у Лембергов, не может, конечно, автоматически подтверждать остальных воспоминаний Александра Григорьевича, но все-таки заставляет относиться к ним вдумчивее, серьезнее. Например, все более внимательного «прочтения» требует линия: Вертов — Ольга Том — М. И. Ульянова и последующий правительственный просмотр «Киноправды» осенью 1922 года.

С другой стороны, линия от письма Иолка через заведующего совнаркомовской приемной и Н. К. Крупскую приводит к Вертову. Ибо Вертов был работником не только служебно близким к Крупской, но и самым компетентным в вопросах автокино специалистом. Не сомневаюсь, что если письму Иолка был дан ход, то Вертов должен был быть причастен к этому делу.

А вот и документальная опора такому суждению.

Вертов не понаслышке знал об изобретении Джона Иолка. В тезисах от 18 марта 1923 года, опубликованных только после смерти автора, Вертов писал:

«А в т о м о б и л и - к и н е м а т о г р а ф ы — стремительный технический аппарат, типа пожарной команды. Работа по вызову, где угодно и когда угодно. Прожектор. Киноаппарат. Экран. Проектор приводится в движение автомобилем, работающим на холостом ходу.

Тот же автомобиль выезжает по вызову на съемку... с дежурным оператором и постановщиком-моменталистом.

Такого типа кинематографы в небольшом количестве существовали в 20-м и 21-м году в Петроградском фотокиноотделе и в отделе инструкторско-агитационных поездов ВЦИК»*.

Внимательный читатель, конечно, не усомнится в том, что письмо к В. И. Ленину и этот отрывок тезисов посвящены одному и тому же техническому устройству. Особенно сходны упоминания о кинопроекторе, приводимом в движение автомобилем, и о прожекторе. Автокино — изобретение питерское, судя по письму участвовало в сборе продналога среди крестьянства Петроградской губернии. Вертов упоминает об автомобилях-кинематографах в Петроградском фотокиноотделе.

Все совпадает.

Пройдет некоторое время, и Дзига Вертов параллельно смонтирует пробег автомобиля-кинематографа по городу с кадрами мчащейся пожарной команды — сравнение из тезисов станет экранным образом.

Дальнейшие архивные «раскопки» показали, что Вертов не просто знал об автокино, действовавших в отделе агитпоездов ВЦИК и Главполитпросвета, но самым ближайшим образом принимал участие в организации их поездок. Об этом неопровержимо свидетельствуют несколько докладных записок руководству отделом, написанных Вертовым на рубеже 1920—1921 годов.

Вот несколько строк из отчета Вертова, адресованного заведующему отделом Я.И. Бурову. 4 января 1921 года:

«Проделана большая предварительная работа по оборудованию автокино и мастер-

* Д з и г а В е р т о в. Статьи, дневники, замыслы. М., «Искусство», 1966, стр. 65.

ской — получена большая часть необходимых материалов, станков и технических частей»*.

Дальнейшая подготовка автокино поручается, по словам Вертова, сотруднику Главполитпросвета Болеславу Калужному. В том же деле есть отчет о поездке передвижного кино за ноябрь 1920 года, заверенный подписью Вертова, и доклад Болеслава Калужного о работе мобильного кино, присланный из Нежина.

Вновь возникает мотив письма к В. И. Ленину! Не эту ли поездку имел в виду автор, когда напоминал об автокино в Киевской губернии? Ведь Нежин находится как раз на половине железнодорожного пути между Черниговом и Киевом...

●

Подведем итоги.

Новонайденные документы помогли воссоздать еще несколько строк с первых страниц истории нашей культуры, дали возможность открыть существенные связи, важные скрещения исторических путей партии и страны с путями кинематографа, приобщили нас к живой и динамической атмосфере, в которой «десятая муза» начала свое великое восхождение на советской почве.

Но исследование не кончено.

Мы видели, как каждый шаг вперед, каждая находка порождали все новые и новые вопросы. И это естественно, ибо материал истории поистине неисчерпаем, и одна из главных его прелестей именно в этой неисчерпаемости.

Пусть не все открыто, пусть предстоит сделать гораздо больше, чем сделано — пока добиться большего не удалось. Историк Марк Блок, герой французского Сопротивления, погибший от рук гестаповцев, писал о такой ситуации следующее: «Всегда неприятно сказать: «я не знаю», «я не могу узнать». Но говорить об этом надо только после самых энергичных, отчаянных розысков. Бывают, однако, моменты, когда настоятельный долг ученого велит, испробовав все, примириться со своим незнанием и честно в нем признаться»*.

И все-таки хочется верить, что на пути изучения истории советского кино нас ждут открытия, которые сделают картину прошлого еще достовернее, а потому еще прекраснее.

* ЦГА РСФСР, ф. 2313, оп. 2, ед. хр. 135, л. 1.

Л. Маматова

Процесс и схема

Казалось бы, двадцатые годы — самый изученный период в истории советского кино. Между тем интерес к ним не снижается с течением времени, а, наоборот, усиливается. Именно в этом периоде лежат «начала», истоки советского киноискусства как нового идейно-художественного феномена, именно тогда определялись задачи всей социалистической культуры в целом и экранного искусства, в частности. Последующие десятилетия подтвердили жизнестойкость выработанных в ту пору принципов партийности и народности киноискусства, плодотворность того спектра кинематографических идей, которые, обогащаясь и развиваясь с годами, вошли в современный художественный опыт, составив его основу.

Поэтому-то постоянное и все более целенаправленное изучение опыта 20-х годов помогает нам все отчетливее понимать настоящее, современное киноискусство, осознавать сущность идейно-художественной традиции, наследниками которой выступают кинематографисты нынешней генерации.

Выход в свет первого тома «Истории советского кино», дискуссии, которые он вызвал, издание монографии А. Караганова о Пудовкине, исследования Р. Юренева о фильме «Броненосец «Потемкин» С. Эйзенштейна, книги М. Блеймана «О кино — свидетельские показания», работ Г. Козинцева и С. Герасимова, ряда статей в журналах и научно-исследова-

* Марк Блок. Апология истории или ремесло историка. М., «Наука», 1973, стр. 35.

тельских сборниках ощутимо расширяет круг наших познаний о киноискусстве 20-х годов. И вместе с тем с новой остротой ставит вопрос о путях дальнейшего изучения этого периода, о претворении опыта киномастеров тех лет в творчестве кинематографистов — наших современников. Углубляются и уточняются наши представления о методологических принципах изучения киноискусства первого десятилетия советской эры, кинематографа вообще.

Откроем монографию А. Караганова о Пудовкине. На первых же страницах автор предупреждает читателя о том, какими путями пойдет его исследование: «...Биография художника, как и вообще история, не выстраивается по чистовым вариантам позднейших историков. Черновик истории — окончателен. Всякие попытки переписать его, приспособив к нашим априорным представлениям о должном, таят в себе опасность сочинительства и фальсификации. Реальность истории заслуживает того, чтобы относиться к ней с должным уважением — без маниловского стремления поставить на всех ее мостах и трудных перекрестках ласкающие взор киоски с прохладительными напитками»*.

Справедливость этих слов очевидна. Однако тут же возникает и вопрос, в чем же именно должно выразить себя уважение сегодняшнего исследователя к исторической правде, в чем состоят методологические принципы научного прочтения киноклассики и что отличает их от схематического, априорно-догматического ее усвоения?

Речь идет о тех методологических проблемах истории кино, в том числе и кино 20-х годов, которые плодотворно исследовали Е. Добин, В. Ждан, Р. Юренев, И. Вайсфельд, А. Караганов, авторы первого тома «Истории советского кино».

В дискуссии, которой сопровождалось появление этого тома **, отмечалось и значение работы, проделанной ранее, трудов Н. Иезуитова, Н. Лебедева, А. Марьямова, С. Фрейлиха и других, коллективных монографий — «Очерки истории советского кино» и «Краткая история советского кино», и подчеркивалась необходимость сосредоточить внимание на новых задачах. Указывалось, что, наряду с дальнейшей разработкой общей истории многонационального советского кино, предстоит еще создать истории разных в и д о в и ж а н р о в экранного искусства, а также историю и теорию кинодраматургии, актерского мастерства, операторского искусства, киномузыки. Подчеркивалось, что прогресс историко-киноведческой науки заключается не только в введении новых объектов исследования, но обязательно в теоретическом углублении в самый предмет науки, в развитии и совершенствовании ее методов. Киноискусство надо изучать, включая его в систему других искусств, идейно-художественную атмосферу времени, а для этого, как заметил один из участников дискуссии Л. Козлов, необходимо «уяснить весь состав проблемы, установить и привести в порядок все связи между генеральными тенденциями развития общественного сознания тех лет и поворотами творческих устремлений мастеров кино»*.

Важно, как нам представляется, подчеркнуть еще одну сторону проблемы: разнообразные художественные тенденции и тематические объекты исследования могут быть успешно интегрированы для выяснения сути процесса лишь в результате подлинно научного и глубокого использования принципа историзма и непременно в свете принципа партийности, обогащавшегося и развивавшегося по мере поступательного движения киноискусства и киноведения.

В первом десятилетии истории советского кино слились два явления чрезвычайной важности: рождение кино как самостоятельного искусства и становление методов его изучения, проникновения в его специфику. Внутреннее единство двух этих процессов помогает понять, почему уже тогда были созданы непреходящие идейно-художественные ценности — и в кинематографе и в кинотеории. Понять

* А. К а р а г а н о в. Всеволод Пудовкин. М., «Искусство», 1973, стр. 8.

** См.: «Методологические проблемы истории советского кино». — «ИК», 1972, № 6, стр. 95—129.

*См.: «Методологические проблемы истории советского кино».—«ИК», 1972, № 6, стр. 124.

этот «феномен 20-х годов», разумеется, нельзя вне характера тех великих процессов тотального обновления, какие происходили тогда во всех областях социальной практики, в жизни всех советских народов. Поэтому при изучении его необходимо учитывать еще и то сочетание «проблемы генезиса кинообраза» с проблемой освоения нового социального содержания, которое только и способно привести к по-настоящему плодотворным результатам в изучении киноискусства, как раз тогда впервые и определившегося в диалектическом единстве его содержания и формы.

Подлинно научная методология, завоеванная в борьбе с формализмом, утвердившая понимание истории кино как истории осознания и непрестанного развития метода социалистического реализма, приведшая к определению специфики кино в ряду других искусств, была важнейшим коллективным завоеванием теоретической мысли и ознаменовалась достижениями, имеющими значение для теории кино не только в нашей стране, а и за ее пределами.

Укажем еще на один — очень важный — урок, который вытекает из коллективного опыта изучения истории и теории советского кино. Уяснение генезиса киноискусства, проникновение в специфику кинематографических способов освоения и исследования действительности становится возможным, если опирается на изучение кинопроцесса в целом. И наоборот, небрежение п р о ц е с с о м не раз приводило к догматической односторонности, узости в трактовке г е н е з и с а кино как искусства, к тому, что результаты идейно-художественных исканий отдельных мастеров вычленялись из исторической ткани и лобово, иногда демагогически противопоставлялись как опыту современников, так и их собственным предшествующим поискам. Например, начальные этапы творчества Вертова, Козинцева и Трауберга расценивались в некоторых трудах 40-х годов только как печальные и вредные заблуждения, которые если и можно простить, то только учитывая последующие заслуги художников перед отечественным киноискусством.

Отказ от охвата п р о ц е с с а во всем его многообразии и сложности приводил и к упрощенным представлениям о сути социально-исторической детерминированности киноискусства: некоторые работы строились как «вульгарно-социологическая зебра»— политические обзоры сочетались в них с поверхностным описанием формальных особенностей фильмов. Такой «принцип анализа», «программное» игнорирование языка и стиля картин, которым страдали труды ряда киноведов 30 — 40-х годов, сегодня неприемлем.

Наконец, дальнейшее научное изучение истории советского кино, в том числе и двадцатых годов, предполагает, как мы думаем, еще и необходимость отказа от априорно сконструированных схем. Правда, сейчас вместо слова схема обычно пользуются красивыми «кибернетическими» терминами: «программа», «модель». Но суть проблемы от этого не меняется.

Конечно, есть разные схемы. Если схема вырастает в результате всестороннего изучения процесса и охватывает его многогранность, то в ней нет ничего дурного. Другое дело, когда схема как бы накладывается на процесс, когда процесс под нее подгоняется, и из него — ради схемы — изгоняются черты своеобразия. Об этом справедливо говорил на упомянутой дискуссии в редакции «ИК» М. Блейман *.

Да, конкретный киноведческий анализ должен вести к синтезу, к научным обобщениям, выработке стройной диалектически осмысленной системы научных представлений о развитии кино; только такие обобщения смогут утолить тот «концептуальный голод», который все мы испытываем, когда обращаемся к кинопроцессу двадцатых годов.

Вот почему каждая новая работа, посвященная этому интереснейшему периоду, встречается с надеждой получить глубокую концепцию движения киномысли тех лет в связи с движением кинопроцесса и, шире, в связи с художественной и общественной жизнью страны.

---

* «ИК», 1972, № 6, стр. 106.

К числу исследований, отмеченных стремлением к такой постановке проблемы, относится и книга Т. Селезневой: тема ее труда обозначена уже в самом названии — «Киномысль 1920-х годов»*.

Книга эта во многом оправдывает ожидания читателя. Написанная талантливым и пытливым ученым, она содержит в себе многие тонкие и проницательные суждения, например, на тех страницах, где автор исследует внутренние связи в творчестве С. М. Эйзенштейна. Как бы ни изменялась с годами образная система в произведениях художника, исследователь обнаруживает, например, преемственность «обертонного монтажа» (особенности «обертонного монтажа» рассмотрены на примере «Александра Невского») с «монтажом аттракционов», характерным для первых театральных постановок и фильмов режиссера. В единый эволюционный ряд ставит Т. Селезнева ранние фильмы Эйзенштейна с их драматургией черно-белого цвета и цветовое решение «Ивана Грозного»; бережно рассматривается в книге неосуществленный замысел цветового фильма «Любовь поэта». В свете той же верной мысли о внутреннем единстве творчества художника выявлена близость характера актерского исполнения в «Иване Грозном» с типажным решением образов в «Стачке» и «Броненосце «Потемкин». Стремясь увидеть творчество великого режиссера в контексте мирового прогрессивного искусства, Т. Селезнева делает интересное наблюдение над тем, как трансформировался в работах Эйзенштейна опыт японского театра «Кабуки»: исследователь показывает, в частности, что этот опыт вошел в «осложненный комплекс» построения «Ивана Грозного», во многом определил специфику «художественного жеста», примененного в этом фильме.

Широк и круг общетеоретических вопросов, поставленных исследователем. Как справедливо предуведомляет аннотация, в книге идет речь «об игровом и неигровом кино, о фактичности и публицистичности, об актере и натурщике в кино, о связи кино и театра».

И все эти проблемы ставятся в книге не отвлеченно, а применительно к особенностям творчества отдельных художников: разговор «о фактичности и публицистичности» ведется в связи с анализом теоретических взглядов и фильмов Вертова; о типаже, натурщике, актере кинематографическом и театральном — в связи с творчеством Кулешова, Эйзенштейна, Пудовкина и фэксов. Не случайно имена художников вынесены автором даже в названия глав: перед нами отнюдь не сборник портретов режиссеров, а опыт трактовки теории и практики целого периода в истории советской киномысли, но периода, конкретизированного в опыте отдельных режиссеров, программно выделенных исследователем из широкого фронта исканий в кинематографе двадцатых годов.

Первый художник, творчество которого получает интерпретацию в книге,— Дзига Вертов.

И с этой же главы начинаются наши разногласия с автором книги «Киномысль 1920-х годов».

«О фактичности и публицистичности»

«Подробного теоретического обоснования своей позиции Вертов не давал, в декларациях киноков больше эпатажа, чем эстетических рассуждений» (стр. 31),— пишет Т. Селезнева о первых выступлениях «киноков».

Резкость, безапелляционность этого утверждения требовала подтверждения. Но приходится с удивлением констатировать, что кроме нескольких, действительно хлестких реплик, взятых из ранних статей Вертова, теоретические его работы двадцатых годов в книге вообще не рассматриваются сколько-нибудь подробно. В основном они даже и не названы. Вероятно, потому, что Т. Селезнева полагает, что теория кинодокументализма не была принципиальным авторским завоеванием Вертова. «Самая теория,— пишет она,— не была его изобретением. У него были предшественники и единомышленники в других областях искусства» (стр. 27). Поэтому-то преимущественное внимание в главе о Вертове уделяется не...

* Т. Селезнева. Киномысль 1920-х годов, Л., «Искусство», 1972.

Вертову, а «первоисточникам» его теорий.

На первом плане тут предстают «авторы литературных теорий ЛЕФа», именно им, а не Вертову, по мнению исследователя, удалось сделать «шаг вперед», преодолев узость понимания «неигровой фильмы» как бескрылой фактографии. Благодаря их усилиям «изменяется и уточняется самое понятие факта. Его достоверность в прежнем смысле оказывается уже недостаточной,— он должен давать не только внешнее описание предмета или события, но и вскрывать и его внутренний, глубинный смысл; он должен показывать не разрозненные явления, но и отношения между ними» (стр. 51). Это открытие, подчеркивает Т. Селезнева, было сделано теоретиками ЛЕФа в 1927 году, что же касается Вертова, то он, если верить ее книге, оставался и после этого в заблуждении относительно взаимоотношения факта и обобщения, авторской идеи в документальном фильме.

Конечно, наши несогласия с Т. Селезневой вовсе не сводятся к вопросу о том, кто был «первым» в той или иной кинематографической идее. Да и выдача лицензий на звание «первооткрывателя» не составляет главной цели исследования, устремленного к выяснению сути процесса развития кинотеории. Хотя, конечно, можно ясно представить и то, как, по каким этапам шло ее развитие, кто и кому на этом пути предшествовал, кто и у кого, а главное — чему учился. Однако в данном случае нас прежде всего интересует, к а к о е место в истории киномысли отводит Т. Селезнева Вертову. Его взгляды трактуются ею как всего лишь частный момент в развитии теорий лефовцев, в частности, О. Брика (стр. 30—31). Причем эти теории, ошибочные в своем существе, самой же Селезневой характеризуются, как «нарушение пропорций и перспектив» в осмыслении задачи, поставленной перед кинохроникой В. И. Лениным (стр. 30). Значит, такое «нарушение пропорций» было характерно и для Вертова?! Впрочем, в дальнейшем автор книги пишет и об эволюции лефовских теоретиков, о преодолении ими своих заблуждений. Однако Вертов, по Селезневой, остался вне этого процесса.

Но как же в таком случае обстоит дело с наследием Вертова, в частности, с его вкладом в кинолетопись и киноискусство 20-х годов?

Надо сказать, что сегодня писать о несостоятельности Вертова-теоретика не так-то просто. Для этого надо не больше, не меньше как объявить «нереальными» те его работы, которые после выхода в свет сборника «Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы» стали известны самому широкому кругу читателей. (Примечательно, что в книге Т. Селезневой этот сборник даже не упомянут!). В статье, предпосланной сборнику, его составитель, С. Дробашенко, напомнив о «яркой, целеустремленной, чистой и вместе с тем противоречивой, трудной, а порой даже трагичной» судьбе художника, справедливо указал на причину, по которой так долго бытовало мнение, будто бы теоретическое наследие Вертова путано и малозначительно: «Подобные представления... нельзя объяснить ничем иным, как только прямым следствием длительного периода замалчивания фильмов, статей и самого имени Дзиги Вертова»*.

К сожалению, в книге «Киномысль 1920-х годов» мы вновь находим упреки в адрес художника, казалось бы, уже навсегда отошедшие в прошлое. Как же аргументирует автор свое желание вернуть разговор о Вертове на те позиции, с которых его творчество оценивалось в 40-е годы? Из теории «неигровой» Вертова, как известно, небесспорной в некоторых своих положениях, но тем не менее ознаменованной прозрениями, светом которых мы пользуемся до сих пор, Т. Селезнева вычленяет несколько моментов. Их подлинный смысл можно понять только в рамках всей вертовской концепции кинодокументализма, однако поскольку как раз концепция и остается обойденной в книге, выделенные исследователем м о м е н т ы получают крайне односторонюю и антиисторическую интерпретацию.

Так, скажем, суждения Вертова о «съемках жизни врасплох» представляют собой требую-

---

* С. Д р о б а ш е н к о. Теоретические взгляды Вертова. В сб.: Д з и г а В е р т о в. Статьи. Дневники. Замыслы, М., «Искусство», 1966, стр. 6.

щую дальнейшей корректировки, но все же первую и оригинальную теоретическую формулировку того метода кинонаблюдения, который сегодня получил всемирное распространение.

В «Киномысли 1920-х годов» толкование формулы «жизнь врасплох» ограничивается «точным отражением реального материала, фотографически достоверной его копией», «установкой на информационность, регистрацию реально идущих процессов» (стр. 31). Но при этом игнорируется, обходится социальная, политическая функция «неигровой», в которой для воинствующего партийного публициста, каким был Вертов, и состояла с у т ь вопроса. А раз обходятся ц е л и, которые выдвигал перед кинодокументалистикой Вертов, то невольно создается впечатление, что он стремился в кино лишь к голой информационности, к бесстрастной регистрации фактов, иначе говоря,— к объективизму в искусстве.

Конечно, эти выводы, вытекающие из всего хода суждений автора книги, расходятся с истиной, и чтобы напомнить о ней, обратимся к работам самого Вертова.

Задача документального кино, полагал он, состоит в воспитании у зрителя «классового зрения»; основой программы киноков он считал поэтому «киносвязь между народами СССР и всего мира на платформе коммунистической расшифровки действительно существующего»*. Совершенно четко указывали руководители группы киноков («Совет Троих») и на политические идеи, вдохновлявшие их творчество: «Совет Троих, опираясь политически на коммунистическую программу, стремится внедрить в кино идеи ленинизма и вложить их глубочайшее содержание... в труд и мысли самого рабочего класса» **. Это было написано в 1923 году.

Общая направленность вертовской теории состояла, таким образом, в утверждении документального кино как искусства, обладающего, благодаря особым возможностям «киноглаза», несравненными возможностями исследовать глубинную п р а в д у ж и з н и и выразить ее, эту правду, в «киноправде»,— это положение принадлежит не нам, а многочисленным исследователям (С. Дробашенко, Н. Абрамов, В. Листов), убедительно и всесторонне обосновавшим его в своих трудах.

Характеризуя Вертова как ортодоксального сторонника фиксации «чистого факта», автор «Киномысли 1920-х годов» указывает, что художник отвергал сценарий как «выдумку» и сожалеет по поводу того, что «фильмам Вертова не хватает сценария» (стр. 39). Читаем у самого Вертова: «Значит ли это, что мы работаем наобум, без мысли и без плана? Ничего подобного». У Вертова шла речь не об отрицании, а о б о с о б е н н о с т я х сценария документального фильма, который не должен представлять собою «выдумку», а должен быть «предварительным планом», требующим непременного уточнения на живом материале фактов: «Киноки на основании фактических киноданных обследования организуют киновещь»*. Эта мысль, высказанная Вертовым в 1926 году, остается верной и для нашего времени.

Т. Селезнева неоднократно подчеркивает, что Вертов якобы теоретически и практически не принял требования художественной «организации материала». Между тем уже в 1924 году Вертов писал: «...Организовать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод — вот наша ближайшая задача»**. Это же требование настойчиво повторялось им и позже — из статьи в статью. «Наблюдение», «обследование», «организация», «выявление стержня киновещи», «увязка тем», «переорганизация всего материала в наилучшей последовательности»,— такими понятиями и наставлениями была, как известно, заполнена и та инструкция, которую писал Вертов в 1926 году для пионеров и комсомольцев из кружков «Киноглаза». При этом «умелая организация заснятого фактического

* Д з и г а В е р т о в. Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 82—83.
** Т а м ж е, стр. 69.

* Д з и г а В е р т о в. Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 80.
** Т а м ж е, стр. 98.

материала», сюжетное и выразительное композиционно-монтажное построение фильма должны быть, по Вертову, обязательно подчинены главной задаче — воспитанию у зрителя идей коммунистического преобразования действительности, борьбе за социализм.

Говоря о «киновещах большого агитационного давления», их задачах и особенностях, Вертов по существу исследовал основы кинопублицистики, законы которой им и были открыты, и некоторые общие закономерности кино как искусства, основанного на «прямом» воспроизведении объекта.

Но и этот вопрос получает в книге «Киномысль 1920-х годов» не совсем обычную трактовку.

«Он называл хроникой то, что хроникой не было, а было чем-то новым, иным, чего он и сам не понял и чье значение определилось десятилетиями позже» (стр. 42),— пишет автор книги, полагая, что теоретические взгляды Вертова были изначально непродуктивны и что создать произведение искусства Вертов смог только войдя в противоречия со своими собственными теоретическими построениями. Впрочем, Т. Селезнева подвергает сомнению не только достижения Вертова-теоретика, но и Вертова-режиссера. И в этом смысле, увы, оказывается совсем не оригинальной. Представление о том, что между общими взглядами Вертова на кино и его реальной практикой существовала резкая антиномия, не является новацией, оно было очень распространено в критике конца 30-х, 40-х годов. Но даже самые резкие отзывы о фильмах Вертова, публиковавшиеся в те годы, не отрицали идейной значительности и художественной силы такой, например, его картины, как «Шестая часть мира».

В этом вопросе автор книги «Киномысль 1920-х годов» высказывает точку зрения действительно новую.

Впрочем, эта точка зрения скорее заявлена, нежели доказана: в книге отсутствует развернутый анализ идейного смысла фильмов Вертова, зато выдвигается тезис о художественной несостоятельности их формы. Причем в качестве аргументов, долженствующих поддержать взгляд исследователя, обильно приводятся цитаты из критических статей, опубликованных в киноперiодике двадцатых годов. Однако избыток приведенных выдержек сам по себе отнюдь не прибавляет им убедительности. «Если сам Вертов насчитывал пятьдесят положительных рецензий на «Шестую часть мира»,—пишет Т. Селезнева,— то число критических было, пожалуй, не меньшим» (стр. 35).

Какие же из этих высказываний интересуют исследователя? Как ни странно, в книге, как правило, приводятся почти исключительно отзывы противников картины, друзья же цитируются редко и только тогда, когда сами «того не подозревая» они наносили Вертову «удар не менее чувствительный, чем противники фильма» (стр. 37). Так в книге не находится места для положительных рецензий на фильм Вертова в «Правде» и «Известиях», но зато подробно цитируются отзывы из разных малоавторитетных изданий — на том основании, что эти отзывы по своей настроенности совпадают с отношением к фильму самой Т. Селезневой.

В чем же она видит уязвимость фильмов Вертова?

Мы узнаем, что Вертов создавал «Шестую часть мира», «вырывая факты из жизненного контекста, разрушая их реальные связи, лишая причинно-следственной обусловленности» (стр. 37). Автор книги, правда, допускает при этом, что художник руководствовался задачей воссоздания целостного образа страны, вступавшей на путь социализма, и стремился к поэтическим обобщениям, но полагает, что такой подход к теме привел режиссера всего лишь к «разрушению документальности кадра», «к его символизации, которую критика (вся критика?!— *Л. М.*) так же не приняла» (стр. 41). .

Так наращивается безрадостный вывод: «Шестая часть мира»— даже и не фильм, а нечто, близкое к «диапозитиву», в котором надписи лишь ассоциативно связывают «замкнутые в себе кадры». «Более того,— констатирует исследователь,— кадр не продолжал надпись и не раскрывал ее — он ее дублировал»

(стр. 38). Да, грустный итог! Ведь после вышесказанного читатель уже не удивляется, когда узнает, что «современная критика не могла и не должна была поддерживать сюжетную аморфность и иллюстративность вертовских фильмов. Она со страстью обрушилась на «отсутствие организации» в «Шагай, Совет!» и «Шестой части мира». Ведь, как сказано двумя строками выше, опыт Вертова «в сюжетном, композиционном отношении мало что давал развивающейся кинематографии... он выглядел не как открывание новых путей, а как шаг назад— в сторону иллюстративности, статичности, отказа от медленно и трудно завоевываемых методов построения картины» (стр. 39).

Здесь автора необходимо спросить: о методах построения *каких* картин идет речь? Вертов, как известно, прокладывал пути советской документальной картины. Т. Селезнева считает, что Вертов сделал в 20-е годы «шаг назад» от «медленно и трудно завоевываемых» методов построения документального фильма? Но тогда почему она не скажет, чьи фильмы имеет в виду и с какими лентами документалистов тех лет сравнивает «Шестую часть мира» и «Шагай, Совет!»?

Опыт Вертова раскрывается Т. Селезневой по преимуществу негативно: в нем подчеркиваются не открытия, а слабости, ограниченность. Поэтому, когда в завершение всех рассуждений мы вдруг узнаем, что «в истории советского и мирового кино эти работы Вертова («Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира!».— *Л. М.*) сыграли выдающуюся роль» (стр. 35), утверждение это — разумеется, глубоко справедливое по существу — воспринимается как ничем не подготовленное и ни из чего не вытекающее. Кинематограф двадцатых годов стремился к социальному анализу, новому типу сюжетосложения, новаторским принципам построения произведений. Одним из ярчайших проявлений этой плодотворной тенденции как раз и являлись документальные кинопоэмы Дзиги Вертова.

Однако зачем же понадобилось Т. Селезневой ниспровергать — с таким запозданием — Дзигу Вертова? Ответ на этот вопрос прояснится после того, как мы познакомимся с исследованием в целом.

Следующую главу своей книги автор посвящает творчеству Л. Кулешова.

«Отношения союза или вражды»?

Известно, что в 1929 году С. Эйзенштейном было сделано теоретическое открытие: кадр представляет собой не элемент, а ячейку монтажа. «Чем же характеризуется монтаж, а следственно, и его эмбрион-кадр?— спрашивал Эйзенштейн и отвечал: — Столкновением. Конфликтом двух рядом стоящих кусков»*.

В книге «Киномысль 1920-х годов» этот факт комментируется так: «Обосновать конфликтность означало осмыслить систему, завершить ее самоопределение и противопоставить иным, в качестве наиболее плодотворного, по мысли Эйзенштейна, пути развития кинематографа. Здесь перед Эйзенштейном оказываются практика Вертова и теория Кулешова» (стр. 112).

Фактически здесь все точно: в статье «За кадром» свое понимание монтажа как столкновения кадров Эйзенштейн открыто, программно противопоставлял кулешовскому монтажу «сцеплений». Последний он оценивал так: «Вреднейший способ анализа, где осмысление какого-либо процесса целиком (связь кадр — монтаж) делается только через внешние признаки его протекания (кусок клеится к куску)»**.

В том же году Пудовкин, вступив в спор с Кулешовым, определил его монтаж как связь «по простейшему признаку — по форме движения». И назвал «описательным, примитивным»***.

Так было исторически. Но как надо расценивать эту полемику, эти оценки и споры сегодня? Как дань запальчивости, которую можно объяснить азартом полемики? Или перед нами законченные научные формулы,

---

* Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 290.

** Там же, стр. 289.

*** В. Пудовкин. Творчество кинорежиссера. — «Кино и культура», 1929, № 7—8, стр. 12.

которыми следует безоговорочно руководствоваться историку?

Т. Селезнева отвечает на эти вопросы так: «Эту характеристику (то есть характеристику, данную теории монтажа Кулешова Пудовкиным.— *Л. М.*) не нужно воспринимать как уничижительную; это не оценка, это — определение» (стр. 66). После чего она сама тоже характеризует кулешовский монтаж как т о л ь к о «описательный».

А в другом месте, установив близость монтажной теории «учителя и ученика», то есть Кулешова и Пудовкина, распространяет оценочную характеристику «описательный» также и на монтаж самого Пудовкина.

Между тем, если обратиться хотя бы к важнейшей из работ В. И. Пудовкина 1926 года — «Кинорежиссер и киноматериал», то можно будет убедиться в том, что монтаж в этой статье прямо противопоставлен элементарной склейке, применяемой в «примитивных фильмах». И прежде всего потому, что Пудовкин в этой статье не раз предупреждает против опасности бездумной «описательности». «Кинематографист,— писал Пудовкин,— концентрирует действие во времени», «кинематографист создает новое, экранное пространство», «кинематографический режиссер смотрит на снимаемый им материал всегда условно... Экранный образ никогда не идентичен реальному явлению, он только подобен ему»*. Как видим, речь у Пудовкина идет о монтаже, как средстве выражения «логики кинематографического анализа», как о способе организации материала в соответствии с идейным замыслом режиссера.

Действительная история теории монтажа складывалась в работах Кулешова и Пудовкина несколько иначе, сложнее и плодотворнее, чем это показано в книге «Киномысль 1920-х годов».

Открытый Кулешовым, им же впервые опробованный на практике и теоретически осмысленный, «логический монтаж» с характерным для него принципом «сцеплений», был затем разработан и значительно углублен Пудовкиным. В его статьях и книгах ярко выступило понимание важности внутренних предметно-сюжетных связей, обнаружение и выявление которых стало важнейшим стилевым компонентом и формообразующим началом так называемого «повествовательного» направления в кинематографе немого периода. Не случайно, высоко оценив новаторскую суть монтажа «столкновений» Эйзенштейна, Пудовкин и после 1929 года, как теоретик и практик, никогда не отказывался от монтажа «сцеплений».

Хотелось бы напомнить и о том, как, в свою очередь, изменялось отношение Эйзенштейна к «логическому монтажу». Если в статье «За кадром» кулешовский монтаж сравнивается с трамваем, лежащим поперек улицы и мешающим движению, то в работе того же года «Четвертое измерение в кино» он трактован уже как з в е н о движения «ко все более изощренным разновидностям монтажа, органически вытекающим друг из друга»*.

А спустя пять с половиной лет, в программном теоретическом выступлении в январе 1935 года Эйзенштейн сказал следующее: «Дело в том, что когда разными школами мы прокламировали приоритет монтажа, или интеллектуальное кино, или документализм, или какие-нибудь другие боевые программы, то это носило характер прежде всего направленческий... То... над чем я работаю сейчас,— носит характер совершенно иной.

...Оно забирается *в вопросы природы явлений*, то есть в область, в равной мере нужную любому жанру построений внутри нашего единого и общего стиля социалистического реализма»**.

Как видим, Эйзенштейн заостряет в этом выступлении внимание не на дискуссионных вопросах, разделявших его в 20-е годы с Вертовым, Кулешовым, Пудовкиным, а на общих «характерностях первого периода нашей кинематографии». И страстно призывает художников тридцатых годов «вобрать всю ту культуру, все те результаты творческой работы», которые были достигнуты классиками немого

* В. П у д о в к и н. Избранные статьи. М., «Искусство», 1955, стр. 50.

* С е р г е й Э й з е н ш т е й н, т. 2, стр. 56.
** Т а м ж е, стр. 122—123.

кино (тут же он называет и их имена): Вертовым, Кулешовым, Пудовкиным.

Проходит еще шесть лет, и в предисловии к фундаментальному труду Л. Кулешова «Основы кинорежиссуры» Эйзенштейн в качестве важнейших достоинств художественного мышления Кулешова называет «членораздельность» и «связность», усматривая в них отличительные свойства так же и его композиционно-монтажных построений*.

Конечно, эволюция взглядов Эйзенштейна объясняется и тем, что сама система Кулешова претерпевала с годами определенные изменения. Но, думается, не в меньшей степени так же и тем, что с дистанции времени со всей отчетливостью проступало главное: принципиальная значимость изначального вклада Кулешова в осмысление и формирование общих закономерностей киноискусства, в становление его теории.

К сожалению, в книге «Киномысль 1920-х годов» даже не упомянуто, как изменялись взгляды Эйзенштейна на теории Вертова и Кулешова. Автору книги, самозабвенно погрузившемуся в обстановку горячих дискуссий 1920-х годов, как бы передался и их накал. Больше того, излагая эти дискуссии, исследователь рассматривает, скажем, полемику Эйзенштейна с Кулешовым не только как следствие их несогласия по вопросам монтажной теории, но и как противоборство художественных систем в целом. «Этот спор,— пишет Т. Селезнева,— велся с позиций двух различных кинематографических систем, противоположных друг другу» (стр. 65).

Автору книги «Киномысль 20-х годов» вообще представляется, что Эйзенштейн и Кулешов — враги, непримиримые антагонисты, между которыми необходимо сделать выбор. И делая такой выбор, она по сути отказывает Кулешову — и теоретику и практику — в каких бы то ни было заслугах перед советским киноискусством. Подводя итог своему анализу системы Кулешова, Т. Селезнева пишет с непреклонной решительностью: «Существование ее было не долговечным, и ни одного шедевра новой советской кинематографии она не принесла» (стр. 90).

Да и могло ли быть иначе, если, по Селезневой, главным источником, откуда Кулешов почерпнул свои эстетические принципы, была американская, голливудская «киношка». «То, на чем строил Кулешов свою систему и даже теорию,— пишет автор «Киномысли 1920-х годов»,— действительно существовало до него — в пределах традиционного «зрительского» кинематографа» (стр. 57). Понимать же это определение — зрительский кинематограф — надо так: зрительский кинематограф — это кинематограф «кассовый», «коммерческий», это «суррогат большого подлинного искусства». Недаром, желая до конца уточнить с в о е понимание кулешовской кинематографии, Т. Селезнева сочувственно цитирует высказывание из одного периодического издания сорокалетней давности: «...Нужно отвлечься от фетишизма и понять... что совершенно неосновательно было зачислять в кинематографические новаторы Кулешова, который всегда был эпигоном американской кинематографии» (стр. 57)*.

Действительно, о каких шедеврах, связанных с кулешовской школой, можно говорить,

---

* С е р г е й Э й з е н ш т е й н. Предисловие. В кн.: Л. В. К у л е ш о в. Основы кинорежиссуры. Госкиноиздат, 1941, стр. 3.

* Выдержка, впрочем, приведена не точно (и это, к сожалению, не единственный случай некорректного цитирования в книге). В подлиннике это место в статье выглядит так: «Тут нужно отвлечься от фетишизма и понять, например, что совершенно неосновательно было зачислять в кинематографические новаторы Кулешова, который всегда был эпигоном, что Пудовкин при всей своей талантливости и мастерстве эклектичен и занимал межеумочную позицию между кулешовской школой и интеллектуализмом, давая крен то в одну, то в другую сторону, и что борьба, которую А. И. Пиотровский (автор терминов эмоционального и интеллектуального кино) пытался представить как борьбу двух лагерей советской кинематографии, была борьбой советского кино с остатками американских традиций в нем, была борьбой не за тот или иной прием, а борьбой политической (М. Б л е й м а н. Человек в советском фильме. — «Советское кино», 1933, № 5—6, стр. 50). Как видим, в понимании современника дело обстояло еще хуже, чем сейчас его представляет Селезнева: ему казалось, что спор между Кулешовым и Эйзенштейном был спором двух идеологических лагерей — спором с о в е т с к о г о лагеря с лагерем тех, кто пытался протащить в советское кино «остатки американских традиций». Конечно, оборвав цитату из статьи М. Блеймана 1933 года, Т. Селезнева поступила осмотрительно: если бы она привела ее целиком, вульгаризаторское начало в ее критике Кулешова проступило бы во всей своей неприглядной очевидности.

если перед нами всего лишь... эпигон Голливуда, а одна из лучших работ режиссера была в советском кино не больше, не меньше как «последним достижением «американизма», который в ней, по существу, кончился» (стр. 90).

Кратко обрисовав составные части или «условия» системы Кулешова: принцип ясности и легкой читаемости кадра и монтажа, обязательное наличие героя-деятеля, динамизм в развертывании событий, Т. Селезнева заключает: «Во всех этих «условиях» мы без труда узнаем принципы, законы и основные черты американского авантюрного фильма и вестерна—жанров, расцветших в американской кинематографии в 1910—1920-х годах» (стр. 68). Конечно, изучение кинопрессы тех лет — дело важное и нужное. Но и трудное. Необходимо ведь не только пересказать суждения, выдвигавшиеся теми или иными авторами в процессе спора, но и оценить эти суждения в свете всего последующего опыта кинематографии социалистического реализма. И именно с этой точки зрения нам не представляется убедительным вывод, к которому приходит Т. Селезнева: «Протесты против подражательности (в картинах Кулешова. — *Л. М.*) были справедливы и аргументы критиков точны» (стр. 70).

Не кажется нам убедительным и то, что пишет автор книги относительно знаменитого «эффекта Кулешова», потому что хотя ему он не отказывает в значении и даже признает «генетическую общность экспериментов Кулешова и теории «конфликта» Эйзенштейна» (стр. 65) в конце концов и в этом случае выясняется, что а) Кулешов как режиссер «прошел мимо собственного открытия» («В разработке теории монтажа Кулешов остановился на полпути; в практике же своей он пошел по пути совсем иному. Его «американизм» исключал его же собственное открытие» (стр. 65) и что б) открытием Кулешова воспользовались другие: Вертов и Шуб «наглядно демонстрировали возможности и перспективы им же, Кулешовым, найденного пути» (там же).

В этом последнем утверждении автора «Киномысли», впрочем, много верного: открытия Кулешова действительно отозвались в творчестве Вертова и Шуб, да и не только в них одних. Но если верно это, то как же быть с итоговым утверждением Т. Селезневой о том, что кулешовская система «была слишком жесткой, слишком в самой с е б е з а м к н у т о й (разрядка моя.— *Л. М.*) и негибкой» и п о т о м у не плодотворной?

Не секрет, что творчество Кулешова изучено пока еще недостаточно. Историки советского кино в последнее время все чаще говорят о том, что Кулешов «достоин большего»*, чем то, что утверждают иные из его биографов, и что разгадка тайн «великого нигроманта»** только еще начинается. Однако и сейчас ясно, что творчество Кулешова имело самостоятельное значение в развитии немого киноискусства. Что вовсе не означает, конечно, будто между Кулешовым и опытом мирового, и в первую очередь, американского кино, пролегала пропасть. О воздействии поэтики американского вестерна на французскую, шведскую и раннюю русскую советскую кинематографию, в частности — на фильмы Кулешова доказательно и интересно писал Жорж Садуль***. Писали и другие видные историки, в частности Джей Лейда, воскликнувший в 1967 году: «Мы все в долгу перед Кулешовым»****.

Но, конечно, их наблюдения далеко еще не «закрыли» тему. Можно было бы поэтому порадоваться тому, что в книге «Киномысль 1920-х годов» была сделана попытка предложить еще один вариант ее решения. Но вариант этот представляется нам упрощенным.

Напомним хотя бы то обстоятельство, что «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков», в которых Т. Селезнева видит проявление все того же «американизма», были по жанру не вестерном, а пародией на коммерческий ковбойский боевик. И что

---

* Р. Ю р е н е в. Кулешов достоин большего—«ИК», 1970, № 3.

** С. Ю т к е в и ч. Великий нигромант.—«ИК», 1972, № 1.

*** Ж о р ж С а д у л ь. История киноискусства. М., Издательство иностранной литературы, 1957, стр. 124.

**** «Искусство кино», 1967, № 6, стр. 13.

сценарий, написанный Н. Асеевым, представлял не вариацию на голливудские мотивы, а литературный памфлет, направленный и против измышлений прессы, запугивавшей зарубежного читателя небылицами о жизни в новой, советской России, и против штампов американской «киношки». Можно ли поэтому считать, как делает Т. Селезнева, что авантюрная американская лента, в частности, вестерн, были объектом, которому «подражал» Кулешов, источником, из которого он черпал принципы, законы и основные черты своей теории и практики?

Не точнее ли было бы поставить вопрос о том, что в творчестве Льва Кулешова, также как и в творчестве многих других больших мастеров, преломились разные влияния? Ведь творчество художника никогда не является замкнутым феноменом, оно испытывает сложный комплекс внутри- и межнациональных воздействий и само оказывает влияние на более или менее широкий круг явлений в мире искусства. Конечно, такие взаимовлияния выражают себя у разных художников с различной интенсивностью и в разных формах: в форме отталкивания и в форме притяжения, отрицания и развития. Они проявляются и в новаторском развитии традиций, при котором заимствованные «транспортабельные» элементы «чужой поэтики» перерабатываются применительно и к особенностям данного художника, и к исторически сложившимся традициям национального художественного развития, а в конечном счете — к общественным потребностям, которые, хотя и подспудно, вызывают необходимость в таких взаимодействиях и взаимовлияниях. И не о таких ли взаимовлияниях свидетельствует тот факт, что книга Л. Кулешова «Основы кинорежиссуры», в которой получили глубокое и законченное выражение принципы теории и практики мастера, наметившиеся в своих основных чертах уже в двадцатые годы, была переведена и издана во всех кинематографических странах мира?

«В 1916 году кинематограф... стал посягать на психологию»,— напоминает Т. Селезнева. Но напоминает только для того, чтобы оценить фильмы Кулешова еще в одном аспекте: обозначить их противопоставленность движению экранного искусства к психологическому анализу. Она напишет: «Ранние фильмы Кулешова с их повышенной динамичностью, его декларативно подчеркнутое пристрастие к коротким монтажным кускам, тренированные актеры, находящиеся в непрестанном движении,— что это было, если не симптомы возвращения вспять (разрядка моя.— *Л. М.*); утверждение внешней динамики, воинствующе заостренное против всех и всяких психологических тонкостей?» (стр. 75).

Итак, фильмы (ранние) Кулешова были «движением вспять». Согласимся с такой оценкой, хотя автор и не указывает, от чего именно двигался Кулешов на попятную: в те годы, когда создавались ранние картины мастера, достижений на позициях психологического кинематографа было не так-то много. Но не это, не фактическая сторона дела, интересует нас в утверждении автора книги в первую очередь.

Припомним другое: вспять двигался не только «ранний Кулешов», а и Дзига Вертов, о котором, как мы помним, было сказано, что его картины были «шагом назад» вследствие обнаруженной в них исследователем «статичности». Правда, «симптомы возвращения вспять» в кулешовских лентах усмотрены, наоборот, в их «повышенной динамичности». Но не в подобной разнице тут дело: а в том общем приговоре, который нависает над Вертовым и Кулешовым, поскольку они, хотя и по разным причинам, но одинаково упорно толкали советскую киномысль назад.

Такая оценка не кажется нам правомерной.

Да, повышенный динамизм в ранних лентах Кулешова не оставлял места «психологическим тонкостям». Однако и они, эти лишенные «психологических тонкостей» ленты способствовали осознанию специфики кино, его особой природы. Можно ли в этом сомневаться? И можно ли отлучать их от поступательного движения молодого искусства? В том числе и от успехов в сфере психологической разработки образов? Ведь не случайно Кулешов сразу же вслед за названными лен-

тами ставит в 1926 году фильм в жанре психологической драмы. Он не смог бы этого сделать, если бы не был в какой-то мере подготовлен к картине «По закону» своими первыми опытами.

Как известно, «По закону»— экранизация рассказа Джека Лондона «Неожиданное», действие которого происходит на Клондайке. Фильм показывает маньяка, без колебаний пристрелившего ради золота двух своих товарищей, и его судей, сознающих свое право наказать и даже казнить преступника, но из-за того, что их сковывает та самая «мораль», которая, в конечном счете, порождает преступность, обнаруживающих свою человеческую, моральную несостоятельность в сложившихся остродраматических обстоятельствах. Недаром обличительный пафос ленты и ее высокий художественный уровень всегда так высоко оцениваются прогрессивными историками мирового кино.

Иного мнения держится Т. Селезнева: «Путь был явно бесперспективный, и развитие советского психологического фильма закономерно пошло по иному пути» (стр. 90),— пишет она о заслуженно знаменитой ленте Кулешова. Фильм, по ее мнению, построен «на механистическом понимании (человеческого.— *Л. М.*) поведения», а актерское исполнение С. Комарова, В. Фогеля и — в особенности — А. Хохловой представляет собой лишь «цепь двигательных реакций»: «безумные глаза», «конвульсивное движение», «таращенье глаз», «цирковое движение» и т. п. Автор книги считает даже нужным отметить, что ею лишь «дважды» было замечено у героини фильма «лицо, выражение которого можно домысливать». Отмечено также, что сцена, в которой режиссеру удалось создать «настроение, атмосферу», построена не на актерских, а на иных кинематографических средствах, и поэтому оказалась «лишней в системе Кулешова».

После этого уже не удивляешься, когда читаешь итоговый «приговор» «системе» Кулешова, хотя эти выводы — в окончательном своем виде — и вылились в теоретическую формулу, суть которой уловить не так-то просто. «Из первоначально стройной системы,— пишет Т. Селезнева,— возникло нечто иное, в существе своем эклектичное, хотя и помнившее свое родство. Это эклектическое несло в себе потенции «высокой» кинематографии — и авантюрной, и ассоциативной — всякой. Сама же система должна была погибнуть, и она погибла,— но ее рациональные зерна остались» (стр. 89).

В чем же заключались «рациональные зерна» погибшей кулешовской системы? Оказывается... в том самом, что было ее слабостью и предопределило ее «гибель». В своих фильмах, по мнению исследователя, Кулешов складывал «арифметические суммы простейших двигательных актов», и это было изъяном системы; но самые «акты» или «единицы кинематографического движения», примененные в его фильмах, составляли... открытия художника, благодаря которым «его новаторство сомнению подлежать не должно».

Как это понять? Выходит, система Кулешова была поначалу стройной, но потом из нее возникло нечто иное (что же именно?) и это-то иное, в с у щ е с т в е своем эклектичное, тем не менее и несло в себе потенции в с я к о й в ы с о к о й кинематографии?! Не слишком ли это много и, одновременно, не слишком ли мало для оценки такого интересного феномена в истории нашей кинематографии, каким была «школа Кулешова»?

В заключение этого раздела необходимо остановиться еще на способах цитирования, примененных в книге. Уже в момент выхода картины «По закону» ее оценка в прессе была неоднозначной. Стоит вспомнить хотя бы выступление критика А. Курса*, активно защищавшего картину от вульгарно-социологических толкований, выдвинутых в рецензии В. Блюма, который утверждал, что Кулешов в своем фильме стремился не к разоблачению религиозного фанатизма и буржуазных представлений о нравственности, а к тому, чтобы поставить под сомнение самую идею законности, «закона вообще», независимо от

* А. К у р с. Разговор Садко и Эдит.— «Советский экран», 1926, № 42, стр. 14.

того, о какой стране идет речь. Только для того, чтобы похитрее завуалировать это стремление, безаппеляционно утверждал В. Блюм, режиссер и попытался «отыграться на виртуозничаньи».

Автор «Киномысли 1920-х годов» не анализирует эту полемику по существу, но зато сосредоточивает все свое внимание на нескольких рецензиях, разъясняющих социальное значение картины б л и з к о к В. Б л ю м у. И, в частности, приводит такой отзыв о фильме: «Невыносимое обсасывание томительной грязи положений». Причем приводит, используя как подспорье для окончательного вывода о сравнительной ценности двух «противоположных» систем, Эйзенштейна и Кулешова.

Здесь нам надо вернуться к вопросу о сравнительной ценности двух «противоположных» художественных систем: Эйзенштейна и Кулешова, который по преимуществу и интересует автора «Киномысли 1920-х годов».

Разумеется, Эйзенштейн и Кулешов — имена в истории мирового кино настолько разновеликие, что на эту тему и спора никакого не может быть. На одно дело признать и оценить этот ф а к т, а другое дело — метод, применяемый для его установления в книге «Киномысль 1920-х годов».

Сравнивая Кулешова с Эйзенштейном, автор книги особо подчеркивает в их фильмах «два прямо противоположных метода художественного общения со зрителем».

В чем же состояла эта противоположность? Для того, чтобы ее обнаружить, Т. Селезнева сначала сравнивает намерения двух художников. Причем об Эйзенштейне говорится его словами: «повышение потенциального классового тонуса» зрителя, о намерениях же Кулешова заявляет сам автор книги. «Кулешов,— пишет Т. Селезнева,— в «По закону» как будто поставил себе ту же задачу — вызвать у зрителя сильные эмоции — гнева, сарказма, негодования на ханжескую буржуазную мораль и законы» (стр. 88—89).

Как будто! А как же было на самом деле? А на самом деле: «Вместо чувства гнева и сарказма, по убеждению критики, зрителя ожидали «испорченное пищеварение» и «ночные кошмары». Конечным же психологическим эффектом картины оказывалось состояние эмоциональной угнетенности...» (стр. 89).

Итак, итог, к которому пришел Кулешов — это всего лишь... «испорченное пищеварение» у зрителей!

И это — история кино? Более того: э т о и должно рассматриваться нами как история к и н о м ы с л и такого интереснейшего периода, каким были в жизни советской кинематографии 20-е годы?

По этому поводу хотелось бы сделать небольшое отступление и вернуться к предисловию к книге, которая, при всех ее недостатках, все же, конечно, никак не может быть в целом сведена на уровень только что приведенной нами цитаты. В предисловии автор заявляет г л а в н о е направление предпринятых ею поисков. Отметив, что период 1920-х годов «характеризуется необыкновенной, не имеющей прецедентов интенсивностью развития киноискусства», Т. Селезнева в том же самом абзаце указывает, в чем именно состояла эта интенсивность: «На протяжении каких-нибудь пяти лет возникают и утверждаются кинематографические школы Вертова, Кулешова, Эйзенштейна со своими типологическими особенностями, своей художественной манерой, со своими эстетическими принципами... Они находились в непрерывном взаимодействии, вступая в отношения союза или вражды, они исправляли, продолжали, отменяли или развивали друг друга» (стр. 5).

В дальнейшем эта тема, как мы уже знаем, реализуется автором через сопоставление различных «кинематографических систем», в случае с Кулешовым и Эйзенштейном, как полагает исследователь, во всем — « п р о т и в о п о л о ж н ы х» друг другу. Но дело констатацией этой противоположности не кончается. Незаметно разговор о «противоположности» систем Эйзенштейна и Кулешова расширяется до констатации р а з н о н а п р а в л е н н о с т и еще и с о ц и а л ь н о й функции их творчества.

Совершенно естественно, что принцип сравнительной характеристики так же правоме-

рен в киноведении, как и в любой другой науке; также как заведомо понятно и то, что производимые сравнения смогут принести плодотворный результат только в том случае, если исследование в целом будет вестись с позиций объективной научной методологии, с позиций подлинного историзма.

Трудно не согласиться с автором книги, когда он пишет о «школах Вертова, Кулешова, Эйзенштейна», что они «вовсе не существовали изолированно друг от друга» (стр. 5); но, видимо, к этому нужно было бы еще добавить, что они не пребывали в изоляции также и от обстановки, существовавшей в те годы и в стране и в кинематографе в целом.

Представляя читателю художника, который не показал «героического быта советских людей» и в своих «американизированных» фильмах искал лишь «дух предприимчивости, здоровья и оптимизма», исследователь упускает из виду тот факт, что речь идет о режиссере, который в числе первой горстки энтузиастов (среди них был и Вертов) пришел работать в Московский кинокомитет почти с первых же дней его образования в 1918 году, работать — под улюлюканье буржуазной прессы, третировавшей «психоз социализма» и «диктат народных комиссаров» в кино. Что этот режиссер снимал военную хронику на Восточном и Западном фронтах, снял в фронтовых же условиях агитационную картину «На Красном фронте», понравившуюся В. И. Ленину, и в качестве режиссера руководил документальными съемками В. И. Ленина.

Но дело не только в том, что в книге обойдены вниманием общественные позиции Кулешова, а и в том, что вне области интересов автора неизменно остается нечто большее: реальная экономическая и политическая жизнь советского общества рассматриваемого периода. Между тем революция, гражданская война, нэп, острейшее идейное противоборство во всех сферах общественной жизни, столь характерное для тех лет, имело прямое отношение к художественной практике и «киномысли» тех художников, о которых идет речь в книге.

Дзига Вертов писал в 1924 году: «Неужели правда, что если нэп, если лавочники такие же, как при царе и только десяти процентов не хватает до «монополькы», то и кинокартины наши должны отличаться от картин царских и заграничных только на десять процентов? ...Многое можно вынести. Можно вынести и кафешантаны нэпа, если знаешь, куда идешь, если видишь хоть далекую цель впереди»*. К сожалению, этих слов Вертова в книге Т. Селезневой нет. Как нет в ней ясного понимания движущих мотивов и политической роли художника, так страстно, так лично воспринимавшего трудности тех лет и так зорко умевшего видеть цели, к которым через эти трудности двигалась страна.

«Гвоздь момента» (звено цепи) = разрыв между величием поставленных задач и нищетой не только материальной, но и культурной» ** — это положение В. И. Ленина, определявшее общую ситуацию в стране начала двадцатых годов, наглядно иллюстрировала и ситуация, сложившаяся в отношениях между кино и зрителем тех лет. Прокатный репертуар недели, когда был опубликован «Манифест киноков», составляли: «Сатана ликующий», «Казненный жизнью», «Жрица веселья», «Холостяк в лапах красавицы», «Авантюристка из Монте-Карло» и т. д. и т. п. ***. Вертов был совершенно прав, когда, оценивая социальную функцию всех этих картин, говорил, что их «сладость» несет в себе «социальную отраву». Глубоко прав был и Кулешов, когда объявил их «ложными от начала до конца».

Однако эти ленты пользовались успехом не только у «нэпманов и нэпманш, развалившихся в ложах», их охотно смотрел и неискушенный в искусстве массовый зритель. Об этом с горечью писал Вертов, ясно видевший, что «частный сектор» в прокате, пользуясь дореволюционным фондом, пополняемым низкопробно-развлекательными импортными поделками, прилагал огромные усилия к тому,

---

* Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 81.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 417.

*** См.: Н. П. Абрамов. Дзига Вертов. Изд. Академии наук СССР, М., 1962, стр. 14.

чтобы на экране доминировали фильмы, в которых изображалось, «как буржуи любят, как они страдают, как они «заботятся» о своих рабочих, и вообще — чем высшие существа, аристократия, отличаются от низших (рабочие, крестьяне и т. д.)» *.

Выполнить в этих условиях прямое указание В. И. Ленина: «Ленты контрреволюционные и безнравственные не должны иметь место»**— было невозможно только запретительными мерами. Эту продукцию нужно было обязательно вытеснить с экрана, как вытеснялся частный капитал из экономики. «Государственный сектор» в кино и был призван, как писал Вертов, на борьбу с «репертуаром коммерческих кинотеатров». И стремясь к тому, чтобы новое искусство смогло привлечь на свою сторону массового зрителя (не забудем, что три четверти населения страны в это время только начинало учиться читать и писать), чтобы новые фильмы были ясными, доходчивыми, «легко читаемыми»,— обретая при этом и художественное совершенство и подлинную кинематографичность,— с этой-то целью Л. В. Кулешов и занялся в начале 20-х годов разработкой тех режиссерско-выразительных решений кадра и монтажа фильма в целом, которые сейчас ему ставит в вину Т. Селезнева. И которые на самом деле были так необходимы молодой советской кинематографии...

Вот это — центральный — конфликт в сфере кино тех лет и было бы справедливо назвать «спором... с позиций двух различных кинематографических систем, противоположных друг другу». Его-то и было бы справедливо охарактеризовать как противоборство «двух прямо противоположных методов художественного общения со зрителем», двух полярных социально-психологических способов воздействия на зрителя.

И наоборот, сколько бы ни разнились между собой описываемые в «Киномысли 1920-х годов» революционные кинематографические школы, та принципиальная содержательная их близость, которая обнаруживается при соотнесении их всех — и Кулешова, и Вертова, и Пудовкина, и Эйзенштейна одинаково — с социально-исторической жизнью общества, оказывается несоизмеримо более существенной и важной, чем их художественные расхождения. Обличительные антибуржуазные фильмы Кулешова, документальные поэмы Вертова и монументальный революционный эпос Эйзенштейна, равно как и теоретические взгляды этих художников, представляли собой явления одного лагеря, а подвижническая их деятельность не может быть оценена иначе как коллективный творческий подвиг. Недаром именно способность советских кинематографистов 20-х годов к общему «волеустремлению» Эйзенштейн отмечал в 1926 году как предмет гордости советских художников*.

Хотелось бы напомнить, что объектом критики и язвительных насмешек для всех молодых новаторов была в те годы прежде всего имитация под революционное искусство, стремление ремесленников и дилетантов приспособить свой, говоря словами Вертова, «товар» к новым требованиям, «пришпиливая к нему в надлежащем месте красный бант».

Что же касается создания подлинно нового искусства, то оно было сопряжено с трудным поиском, с экспериментом, а следовательно, и с неизбежными издержками. Говоря об этом применительно к Эйзенштейну, автор книги «Киномысль 1920-х годов» справедливо пишет: «Но это были неудачи Эйзенштейна, и они были тем отрицательным результатом, который в экспериментальной работе иной раз равен положительному» (стр. 94).

Однако разве только по отношению к Эйзенштейну справедливы эти слова?

В трактовке Т. Селезневой мысль о «взаимодействии» школ сводится к тому, что одна из школ — школа Эйзенштейна — «отменяла» две другие. Именно поэтому тема их отношений, понятая как отношения «союза или вражды», реализуется в книге все

* Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы, стр. 94.

** «Самое важное из всех искусств. Ленин о кино». М., «Искусство», 1963, стр. 124.

* См.: Сергей Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, т. 2. М., «Искусство», 1964, стр. 277.

же скорее как тема именно «вражды», а не как тема «союза».

Впрочем, в дальнейшем автор книги заговорит и о союзе «школ», достигнутом на основе некоего синтеза; но чтобы составить представление о сущности этого синтеза, нам предстоит обратиться к той интерпретации великого наследия С. Эйзенштейна, какая выдвигается в книге.

«Неожиданный альянс»

Творчество Эйзенштейна, начиная с 1927 года, по мнению исследователя, может быть определено «вторым литературным периодом». Оно оценивается при этом в соотношении не с литературой, а с литературоведением — трудами филологов «ленинградской школы». Отметим, что самая необходимость изучения взаимосвязи, существовавшей между открытиями С. Эйзенштейна в области теории и трудами таких выдающихся ученых, как В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Ю. Тынянов и другие, не вызывает у нас никакого сомнения. Однако решение этой проблемы, предложенное в «Киномысли 1920-х годов», представляется спорным.

Исследователь предупреждает, что «к середине двадцатых годов, к моменту вступления кино в неожиданный альянс с литературой, Эйзенштейн был сложившейся творческой личностью, с практическим и теоретическим опытом» (стр. 102), но эта оговорка не меняет сути концепции, развиваемой дальше. Т. Селезнева утверждает, что творческое взаимодействие между теорией Эйзенштейна и теорией филологов вылилось в «альянс», более того: что отношения между его участниками складывались в форме зависимости воззрений Эйзенштейна от воззрений авторов «Поэтики кино». Этот сборник назван «первым плодом «эскалации литературы», и из него выделена одна работа (остальные в книге Т. Селезневой не упоминаются): статья Ю. Тынянова «Об основах кино». «Альянс» Эйзенштейна и филологов рассмотрен, таким образом, в «Киномысли» на примере «близости позиций его и Тынянова».

Судя по книге Т. Селезневой, именно благодаря тыняновским трудам, прежде всего его статье, Эйзенштейн создал теорию кадра и теорию киноритма. Тыняновскую же идею «динамического контекста» кадра в фильме Эйзенштейн претворил в «зрительную полифонию».

Развивая далее эту мысль Тынянова о дифференцированности и соотносительности зрительных элементов кадра, Эйзенштейн начинает «все жизненные явления, человеческое мышление, психику» рассматривать под знаком «всеобщей диалектичности, борьбы противоположностей, приводящей к единству», «явления природы начинают интересовать Эйзенштейна на уровне их высшего строения» (стр. 111—112). Статья «Об основах кино» представляет таким образом тот корень, из которого произросли все важнейшие достижения Эйзенштейна, позволившие ему осознать природу кино как специфического искусства и обнаружить в нем всеобщие законы художественного и философского познания.

На наш взгляд, отношения между такими мыслителями, как Тынянов и Эйзенштейн, развивались сложнее и интереснее, чем связь ведущего и ведомого. И вряд ли их теоретические воззрения можно интегрировать в одну «систему», как это делает Т. Селезнева. Во всяком случае доказательства, выдвигаемые исследователем для подтверждения своей концепции, выглядят, на наш взгляд, не убедительно.

Возьмем, к примеру, идею «динамического контекста» и «смыслового контекста» кадра в фильме, высказанную в статье «Об основах кино», то есть ту идею, которую, по мнению Т. Селезневой, Эйзенштейн и положил в основу всех своих теоретических построений. Действительно связь между этой идеей и многими раздумьями Эйзенштейна существует; но как было не заметить при этом также и глубинных различий, разделявших Эйзенштейна и автора статьи «Об основах кино»?

Статья «Об основах кино» рассматривает фильм как систему знаков или «смысловых знаков фильма». Когда же в ней заходит речь о соотнесенности кадра с другими кадрами,

то есть с контекстом, то под этим всегда подразумеваются лишь отношения обозначающих элементов, взятых как вне той данности, которая лежит за пределами фильма, так и вне того содержания, которое проникает в них в результате отражения этой данности. Иначе говоря, понятия «динамического» и «смыслового» контекста раскрываются в статье безотносительно к развертыванию идейно-художественной концепции фильма.

Нам трудно поэтому поверить в то, что Эйзенштейн, даже если идея о контексте и была почерпнута им именно из этой статьи Тынянова, воспринял эту идею апологетически (как это вытекает из суждений Т. Селезневой). Мы думаем иначе: что он ее по-своему переработал, переосмыслив и наполнив понятие контекста иным, чем у Тынянова, значением.

Обратимся далее еще к одному аргументу, который выдвигает исследователь и который представляется ему совершенно непреложным. Т. Селезнева указывает на тот факт, что и Тынянов и Эйзенштейн одинаково выступили с замечаниями в адрес Белы Балаша: «Книга Б. Балаша появилась как раз тогда, когда система и теория переживали трудный и плодотворный момент становления — «второй литературный период». Создатели и теоретики системы должны были выступить против книги* Балаша. Они и выступили. Их аргументы оказались довольно близкими» (стр. 96).

Между тем эти выступления свидетельствовали не только о близости, но и о значительном различии в позициях Эйзенштейна и Тынянова.

Методология статьи «Об основах кино» такова, что фильм в ней рассматривается как единственная объективная данность искусства. Определение искусства в его связях с общественной жизнью выходит за рамки этой методологии. Если же говорить о том ряде, который, пребывая вне искусства, единственно только и соотносится с искусством, то таким рядом в статье предстает «материально-репродуктивная база» — то есть видимый мир. В этом свете и ведется в статье полемика с книгой Балаша «Видимый человек». Тынянов указывает на то, что «человек и вещь кино» отличаются от «видимого человека» и «видимой вещи» в самой реальности. В фильме они предстают уже «зрительными элементами внутри кадра», поскольку, благодаря использованию кинематографических приемов, они «освобождены от сходства» с реальностью»: «... Величина отрывается от своей материально-репродуктивной базы и делается одним из смысловых знаков искусства»*.

Теперь обратимся к Эйзенштейну, к его статье «Бела забывает ножницы». Легко заметить, что методология Эйзенштейна сильно отличается от той, которая лежала в основе статьи его друга. Искусство определяется Эйзенштейном прежде всего в его общественной сущности. Связь между искусством и общественной жизнью формулируется им прямо, настойчиво, иногда даже излишне прямолинейно. Так, в изобразительном решении тех западных фильмов, в которых доминирует отдельный, картинно-завершенный кадр, Эйзенштейн усматривает влияние «базиса экономического», породившего профессиональную конкуренцию в среде работников западного кино и вынудившего операторов утверждать себя, снимая «индивидуализированные кадры». В том, что Балаш, поддерживая такое пластическое решение фильмов, «забывает ножницы», то есть монтаж, Эйзенштейн и видит уязвимость его «принципиально-теоретической части». «Противопоставляясь индивидуализму Запада», то есть соответственно интерпретируемым в коммерческой ленте «индивидуальным фигурам», «индивидуальной цепи событий», «индивидуализированному кадру», Эйзенштейн утверждал кинематограф «массового героя» и монтаж, как средство выражения активной авторской мысли: «Сущность кино надо искать не в кадрах, а во взаимоотношениях кадров, как в истории — не в личностях, а во взаимоотношениях личностей, классов и т. д.»**.

* Тынянов, кстати, полемизировал с книгой «Видимый человек», Эйзенштейн со статьей Балаша «О будущем фильмы» (*Л. М.*).

* «Поэтика кино», Л., 1927, стр. 60.
** С. Эйзенштейн, т. 2, стр. 277.

Хотелось бы отметить, что Т. Селезнева в своей книге цитирует последнюю фразу, но в усеченном виде, отбрасывая вторую ее половину. Не потому ли, что аналогии, проводимые Эйзенштейном между сущностью кино и сущностью социальной истории, позволили бы читателю ее книги сразу же отличить теорию Эйзенштейна с ее откровенно декларированным социологизмом от теорий «формальной школы»?

Сомнения, которые вызывают аргументы Т. Селезневой, вовсе не означают, что мы призываем вернуться к укоренившейся традиции пренебрегать теми ценными положениями, которые содержатся в «Поэтике кино» и, в частности, в статье «Об основах кино».

Пафос этой статьи заключается в призыве рассматривать фильм в единстве его стилистики. Ю. Тынянов ведет в своей работе полемику и с натурализмом и с эклектикой, и его замечания о преображающей силе кинематографических приемов, как и о том, как важно, чтобы эти приемы были внутренне взаимообусловлены, его положения о фильме как целостном феномене, о том, что стилевое единство достигается в нем не плоским тождеством, а различием и сложной соотнесенностью стилевой окраски зрительных элементов как внутри кадра, так и в контексте фильма,— заслуживают самого обстоятельного изучения.

Казалось бы, напомнив о несправедливо забытой статье талантливого ученого, автор «Киномысли 1920-х годов» мог рассчитывать на нашу благодарность, и он ее действительно заслужил бы, если бы конечный результат его размышлений парадоксальным образом не обернулся бы против него же. Ведь желая выявить в статье «Об основах кино» ценное, вовсе не обязательно было представлять ее фундаментом столь мощной постройки, какой являлась теория Эйзенштейна. Не случайно как раз по мере того, как исследователь все настойчивее приписывает статье столь ответственную функцию, она все больше выявляет свою методологическую недостаточность.

Увы, автор «Киномысли 1920-х годов» этого совершенно очевидного обстоятельства предпочитает не замечать и дальше. Она, предположим, констатирует тот факт, что «Поэтика кино» тесно связана с предыдущими трудами ее авторов; так по поводу статьи «Об основах кино» в книге справедливо сказано: «Эта статья была естественным следствием и продолжением той работы, которую уже проделал Тынянов на материале стиха и на основе которой выросла его книга «Проблемы поэтического языка»* (1923) (стр. 95). Но обозначив это единство, исследователь на том и останавливается. В книге «Киномысль 1920-х годов» мы не найдем ни малейшей оговорки, ни малейшего критического замечания в адрес как статьи «Об основах кино», так и «формального метода» в целом...

В заключение укажем еще на одну сторону книги «Киномысль 1920-х годов»: анализ кинематографической «эйзенштейновской школы».

«Эйзенштейновская школа»

Еще в главе об Эйзенштейне, определяя сущность «второго литературного периода», исследователь высказывает замечание о том, что этот период был представлен «в первую очередь кинематографом Эйзенштейна, фэксов и отчасти Пудовкина» (стр. 93). Названные художники и предстают в дальнейшем как состав «эйзенштейновской школы».

Что же объединяет в трактовке Т. Селезневой Эйзенштейна, фэксов и Пудовкина в одну художественную школу? Важнейшим типологическим признаком, судя по книге, является тут то особое значение, какое имели в их фильмах кинематографические тропы. «...В 1926 году в пределах эйзенштейновской системы (разрядка моя.— *Л. М.*) появляется индивидуальный герой» (стр. 154),— пишет Т. Селезнева о фильме «Шинель» Г. Козинцева и Л. Трауберга. А затем, особо рассмотрев сцену, в которой

---

* Книга Ю. Тынянова, о которой упоминает Т. Селезнева, называется «Проблема стихотворного языка» и впервые была опубликована не в 1923, а в 1924 году.

Акакий Акакиевич очаровывается «небесным созданием», сразу же заключает, что коль скоро «сцена построена на ритме и метафоре», то примененные в ней «принципы создания эмоционального воздействия — эйзенштейновские» (стр. 159). Остается, следовательно, спросить, а было ли что-нибудь с в о е, «фэксовское», в этой работе «эйзенштейновцев», как их без оговорок называет в своей книге Селезнева?

Нечто сходное читаем мы о великом фильме Пудовкина «Мать»: «эйзенштейновской» была тут, оказывается, даже знаменитая концовка: «многократная экспозиция башен Кремля и реющий на их фоне красный флаг — символ победившей революции. Эта кинематографическая метафора делала финал торжественным, патетичным. Несомненно к эйзенштейновской школе относится и знаменитый ледоход во второй части фильма — монтажное сопоставление рабочей демонстрации и мощно движущейся реки» (стр. 167).

А вот как обстояло дело в «Конце Санкт-Петербурга»: «Фильм был «эйзенштейновский» и наиболее цельный в стилевом отношении из всех фильмов Пудовкина» (стр. 168).

Ничего нового в этом смысле не внес в становление Пудовкина-режиссера и «Потомок Чингис-хана». «...Метафорическое эйзенштейновское начало в фильме,— сообщает автор книги,— было не менее сильно» (стр. 170).

Далее типологические признаки «эйзенштейновской школы» расширяются до такой степени, что по сути о т о ж д е с т в л я ю т с я с поэтикой почти всего молодого советского кино.

Хотелось бы попутно заметить, что понятие «школа», столь часто встречающееся в книге, ни разу не получает в ней специального определения. Обычно под «школой» принято подразумевать учеников и последователей какого-то художника, исповедующего свои особые, сложившиеся в систему художественные принципы, настолько значительные, что они смогли оказать влияние на целую группу художников, пришедших в искусство чаще всего позднее мэтра. В таком смысле, если иметь в виду первое десятилетие истории советского кино, и были «школами» группы Вертова, Кулешова, фэксов и, конечно, автора бессмертного «Потемкина».

Но понятие «школа» может получить и расширительное толкование. Одно из них — «советская кинематографическая школа», подразумевающее искусство социалистического реализма, взятое в его целостности, в совокупности всех выросших на его основе стилевых направлений. Ведь метод социалистического реализма не исключает, а, наоборот, предполагает широкое разнообразие и богатство стилей и индивидуальных творческих манер. Они отличали и искусство 1920-х годов — время становления нового творческого метода.

Наиболее значительным в этот период было художественное направление, которое обычно определяется в киноведческой литературе как «поэтическое», «монтажно-живописное», «метафорическое» или «эпическое». По мнению исследователей, это направление объединяло в себе творчество Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Шенгелая, отдельные произведения других художников, предположим, картину Ю. Райзмана «Земля жаждет».

Но идет ли речь о новом кино в целом или только о его «метафорическом направлении», сводить к имени одного художника, хотя бы и такого, как Эйзенштейн, в с е, что делали в те же самые годы все другие мастера, по меньшей мере спорно. Ведь если особые, специфические черты индивидуальности мастера, стоящего во главе таких школ, какими были школы Вертова или ранних Г. Козинцева и Л. Трауберга, позволяют говорить о наличии внутри них учеников и учителей, то фигуры Пудовкина, Козинцева и Трауберга слишком крупны и самобытны, чтобы поместить и их в «школу». Даже если во главе ее будет поставлен такой учитель, как Эйзенштейн.

Создается впечатление, что те художественные явления, которые в реальном кинопроцессе 20-х годов находились в отношениях к о о р д и н а ц и и, Т. Селезнева стремится поставить в иные отношения — отношения с у б о р д и н а ц и и. Впрочем, и субординацией дело в ее книге не ограничивается: чтобы дать представление о мощи одной-единственной, всем

другим предпочитаемой ею «школы», Селезнева стремится направления, которые она не смогла «растворить», подобно тому, как она это сделала с Пудовкиным, в «школе Эйзенштейна», представить лишь, как предтечи, интересные главным образом тем, что своими ошибками они оттенили достоинства «эйзенштейновской» школы. Однако, зачеркивая реальные богатства ретроспективы советского кино, исследователь тем самым непомерно сужает и перспективу развития социалистического киноискусства.

Чтобы прочертить свою схему до конца, Т. Селезнева вынуждена прибегать к натяжкам и откровенно субъективной методологии анализа кинопроцесса 20-х годов.

Это сказывается, в частности, в отборе и трактовке материала кинопроцесса этих лет. Обещанные читателю в предисловии «разноголосица и противоборство мнений» и живой «ход дискуссий» двадцатых годов на самом деле в книге отсутствуют, ведь исследователь цитирует только те «критические приговоры» фильмам или художникам, которые согласуются с его собственной схемой.

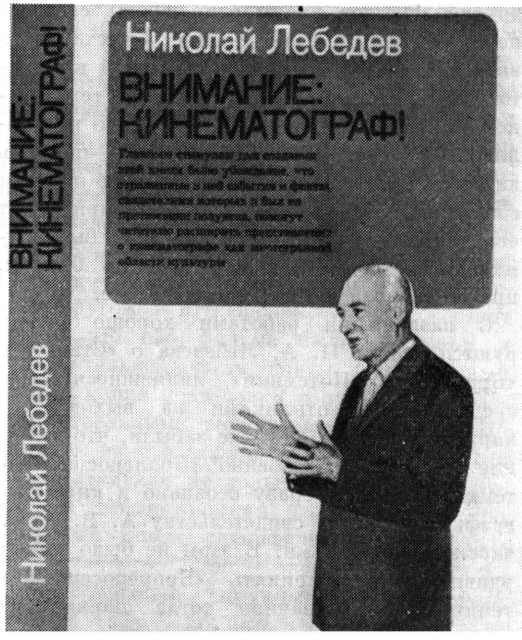
Конечно, никто не может посягать на право исследователя в выборе объекта изучения. Но если Т. Селезнева захочет объяснить полное игнорирование в книге, посвященной киномысли 20-х годов, имен Довженко, Луначарского, Эрмлера, Юткевича, Шенгелая, Рошаля, Роома, Райзмана отсутствием у нее лично интереса к ним, то она будет неправа. Ведь автор книги сама же указала предмет своего исследования: кинематографический процесс, киномысль 20-х годов, взятые в целом. А кинематографический процесс не есть совокупность отдельных фильмов, отдельных режиссеров, и даже отдельных «школ». Как невозможно движение искусства исчерпывающе объяснить только лишь отношениями «союза или вражды» школ, существовавших в известный период,— объяснить вне конкретно-исторической обусловленности искусства, вне раскрытия развития искусства в контексте времени и определенной социальной среды.

Но ничего этого, увы, нет в книге «Киномысль 1920-х годов». Вот почему, как бы ни были интересны многие частные наблюдения и как бы ни была очевидна литературная одаренность автора, книга вызывает серьезные возражения. И прежде всего из-за своего схематизма и догматической априорности, мешающей увидеть кинопроцесс тех лет в его действительной сложности и разносторонности.

В Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» была отмечена недопустимость такого подхода к истории советского и дореволюционного искусства, при котором «предвзято оцениваются отдельные художники и произведения». Постановление призывало нас к глубокому анализу процессов развития советской литературы и искусства, взятых во всем их богатстве и полноте, к активному и последовательному утверждению принципов марксистско-ленинского историзма.

Коллективные усилия по совершенствованию методологии историко-киноведческих исследований остаются для всех нас — в свете этих указаний — и сегодня первоочередной задачей.

Статьей Л. Маматовой «Процесс и схема» редакция начинает обсуждение методологических проблем советского киноведения.



С. Гинзбург

Ветеран советского киноведения

В этой книге* собраны статьи и исследования, написанные на протяжении почти полувека. Автор их, Н. А. Лебедев, один из первых советских кинокритиков, вступивших в борьбу за подлинно революционное киноискусство. Он был в числе основателей и руководителей Ассоциации революционной кинематографии и общества «Пролеткино», редактировал ряд периодических киноизданий 20-х годов. Долгие годы он возглавлял Всесоюзный государственный институт кинематографии, ставший под его руководством первоклассным учебным заведением. Как ученый Лебедев является автором первой, отнюдь не утратившей своего значения истории советского киноискусства (немого периода) и ряда важных исследований по теории и социологии кино.

Старый коммунист, ученый, критик, педагог и общественный деятель, он всегда последовательно боролся за утверждение ленинских принципов партийности в киноискусстве. И поэтому даже ранние его работы, с которыми знакомит нас эта книга, сохранили свою актуальность, представляют интерес для современных читателей.

Ветерана советского киноведения (кстати сказать, и автора самого термина «киноведение») Н. А. Лебедева интересует широкий круг вопросов. Можно, однако, выделить несколько проблем, которым он уделял и уделяет особенное внимание, более полувека работая в кинонауке.

Первая из них, которая была для него в начале и в середине 20-х годов основной,— это борьба против буржуазного кинорепертуара, ширпотреба, заполнявшего наши экраны в период нэпа, естественно переходившая в борьбу за новый советский воспитательный и образовательный кинематограф, как художественный, так и документальный и научно-популярный.

Этой проблеме посвящены давшая название книге статья, опубликованная в «Правде» в 1922 году, а также статьи «Кино и Истпарт», «К вопросу о нашей кинополитике», «Советское кино в 1922 году» и некоторые

* Николай Лебедев. Внимание: кинематограф!. М., «Искусство», 1974.

другие. В свое время эти работы сыграли немалую роль в привлечении общественного внимания к строительству советской кинематографии, сейчас они напоминают о тех трудностях, которые для этого надо было преодолеть. И даже если современный читатель знает об этих трудностях из книг по истории советского кино, статьи все равно привлекут его внимание, потому что они как бы документируют драматизм и сложность борьбы, происходившей тогда на кинофронте.

С названными работами хорошо монтируются статьи Н. А. Лебедева о «Стачке» и «Броненосце «Потемкин», являвшиеся непосредственными откликами на выход этих картин на экран. Мы уже забыли, что значение «Стачки» и особенно «Броненосца «Потемкин» было не сразу осознано и кинематографистами и, по свидетельству А. В. Луначарского, зрителями. В этом не было ничего удивительного: принять «Броненосец «Потемкин» — это значило тогда порвать со всеми привычными представлениями о кинематографе. Н. А. Лебедев в статьях «Первый пролетарский фильм», «Крупная победа» и «Шесть аргументов «Потемкина» не только принял первые фильмы Эйзенштейна, но и верно определил их значение как принципиальной победы на фронте художественной культуры. «Потемкиным»,— писал он,— из арьергарда мировой кинематографии как искусства мы перескочили в авангард. И если сегодня это сделал талантливый одиночка Эйзенштейн, то завтра... выдвинутся новые колонны молодых кинематографически грамотных режиссеров, которые помчат советское кино дальше и дальше».

В формировании научных взглядов Н. А. Лебедева особую роль сыграла его диссертация «К вопросу о специфике кино» (1933), в которой определился характерный для него как исследователя комплексный подход к изучению кинематографии, стремление к установлению «практических связей духовного и технического в создании и продвижении фильмов к зрителю». Естественно, что в отдельных частностях эта работа, написанная свыше сорока лет назад, устарела, однако свое методологическое значение она сохранила. А для того времени она была работой новаторской, потому что в 20-х и в 30-х годах изучение кино как искусства отрывалось от изучения запросов зрительской аудитории, от условий производства и распространения фильмов и состояния кинотехники.

Этот комплексный подход к проблематике киноискусства окрашивает все последующие научные работы Н. А. Лебедева и определяет его постоянный интерес к социологии кино. Впрочем, социологией кино Лебедев занялся еще в 1925 году, в своей статье «67 ответов», посвященной впервые проведенному у нас анкетированию кинозрителей.

Опыт, осуществленный тогда в маленьком московском кинотеатре «Красная Пресня», был скромным. Зрители заполнили всего 67 анкет и результаты обследования оказались недостаточно представительными. Отмечая это обстоятельство, Лебедев тем не менее все же подчеркивал значение изучения зрительских вкусов и запросов. «Только постоянно и кропотливо изучая вкусы и запросы зрителей в их динамике,— писал он в своей статье,— мы сможем правильно решать вопросы о том, что и как необходимо выпускать на экраны в данный момент и в ближайшем будущем, какие типы картины предпочитают зрители тех или иных социальных групп».

В 60-х годах проблемам социологии кино Н. А. Лебедев посвятил целый цикл статей, вошедших в книгу под рубрикой «Кино и зритель». В отличие от других исследователей, Лебедев не ограничивается изучением зрительского потребления фильмов. Путь к решению проблемы он видит в исследовании системы из трех взаимозависимых элементов — действующего репертуарного фонда, средств его продвижения (прокат, критика, реклама и т. п.) и непосредственно зрительских запросов. При этом основное внимание он уделяет средствам продвижения фильмов к зрителям, ибо от этого в большой степени зависит и использование репертуарного фонда и воспитание художественных вкусов зрителей.

Спорным, однако, представляется даваемое в этих статьях объяснение большого кассового успеха, выпадающего подчас на долю посредственных фильмов. Н. А. Лебедев (впрочем, как и некоторые другие авторы, например, Б. С. Мейлах) объясняет этот успех тем, что существует слой зрителей, эстетически неразвитых, предпочитающих подделки под искусство.

Однако известно, что некоторые посредственные картины (названия их приводит сам Лебедев) собирали аудиторию в 50, а то и более миллионов зрителей. Подобную посещаемость уже нельзя объяснить эстетической неразвитостью киноаудитории. Дело, как нам кажется, состоит в ином, в том, что эти фильмы, при всем их художественном несовершенстве, отвечают все же на какие-то запросы зрителей, пока еще недостаточно удовлетворяемые подлинными произведениями киноискусства.

Зрителей всегда привлекают увлекательно развертывающееся действие, в котором раскрываются цельные волевые характеры, острая постановка морально-эстетических конфликтов, сильные эмоциональные переживания, наконец, новизна воплощаемого в фильмах жизненного материала. И когда они не находят этого в произведениях, сделанных подчас крупными режиссерами, то обращают внимание и на так называемые «кассовые» фильмы; нередко даже в тех случаях, когда им бывает ясно, что фильмы эти не обладают серьезными художественными достоинствами.

Из включенных в книгу исследований Н. А. Лебедева по истории советского киноискусства, вероятно, особое внимание читателей привлечет очерк «Рождение звукового кино». Это, пожалуй, единственная в нашей литературе работа, в которой внимательно, поэтапно рассмотрено творческое перевооружение нашего кино в процессе освоения им звука. Лебедев показывает в очерке, как достижения советской кинотехники подготовили рождение в нашей стране звукового кино и как новые творческие задачи, вставшие перед режиссурой, подталкивали развитие кинотехники.

Как правило, содержащиеся в очерке анализы ранних звуковых фильмов точны и хорошо аргументированы. Однако хочется поспорить с теми оценками, которые Лебедев дает звуковому решению фильмов «Одна» и «Златые горы». Справедливо замечая, что в этих картинах «на фоне привычного немого действия» параллельно возникает «мир шумов и человеческой речи», он не дает объяснения этой половинчатости в использовании звука в одном случае Козинцевым и Траубергом, а в другом — Юткевичем. А оно состоит в том, что оба фильма были задуманы и в значительной части сняты как немые и лишь в конце постановки озвучены и дополнены отдельными звуковыми эпизодами. Но при всем этом оба фильма (особенно «Златые горы») отличала не только подмеченная Лебедевым стилистическая двойственность, но и смелый поиск специфических возможностей звукового кино — введение музыкальных лейтмотивов, крупных планов звука и т. п.

Для Лебедева борьба за советское киноискусство начинается с воспитания творческих кадров и развития киноnауки. В книге этим проблемам уделено немало внимания. Целый ряд статей восстанавливает историю кинообразования и развития киноведения в нашей стране. Это и очерк «К истории ВГИКа» (1962), и статьи «Мечты о будущем ВГИКа» (1935), «Нужна государственная фильмотека» (1944), «Создадим научную историю кино» (1940), «За институт киноведения» (1946), «Профессия — киновед» (1966) и другие. Многие из предложений, выдвигавшихся в этих статьях, представлялись современникам чуть ли не утопическими. Однако сейчас у нас существует Госфильмофонд, обладающий превосходной коллекцией фильмов, более двадцати лет работает созданный по инициативе Лебедева киноведческий факультет ВГИКа, уже подготовивший ряд квалифицированных критиков и киноведов. Издано несколько обобщающих работ по истории советского кино и первой из них была книга самого Лебедева «Очерк истории кино СССР» (1946). Наконец, совсем недавно создан Научно-ис-

следовательский институт теории и истории кино Госкино СССР.

Завершает книгу статья «Нужна большая наука о кино». Помнится, лет семь назад, когда Лебедев докладывал ее содержание на симпозиуме кинокритиков, выдвинутая им программа исследований казалось чрезмерно усложненной и невыполнимой. Сейчас, с развертыванием киноведческих исследований в нашей стране, эта программа обрела реальность.

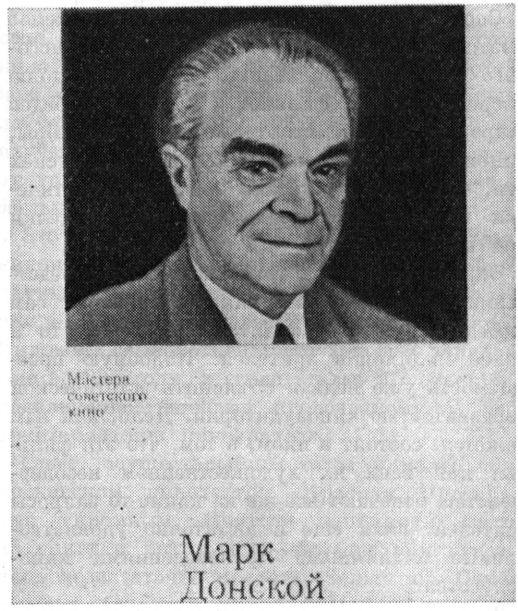
Для Лебедева, говоря словами Довженко, «настоящее — это всегда путь из прошлого в будущее». Заботой о будущем советского кино пронизаны все статьи и выступления, включенные в книгу. Все они обращены в будущее и поэтому всегда привлекают к себе живой интерес читателей, хотя первые из них датированы 1922 годом.

Книга «Внимание: кинематограф!» воспринимается не как сборник избранных статей на разные кинематографические темы, но как целостное произведение, все части которого пронизывает единое партийное понимание задач самого важного из искусств. Хорошим введением в ее проблемы являются содержательное предисловие В. Н. Ждана, точно характеризующее многосторонний вклад Н. А. Лебедева в науку и в строительство советского кино, и авторское предисловие самого Лебедева, в котором он рассказывает о своем жизненном пути ученого-коммуниста.

П. Любимов

Путь мастера

Самое привлекательное в этой книге* — ее непринужденность, отсутствие ставки на академическую законченность. Это как бы короткая остановка в пути, когда можно оглянуться, оценить пройденное и подумать о трудах, которые еще впереди.



Книга динамична, как динамичен человек, о котором она сложена. В ней ясно прослеживается одна сквозная сюжетная линия — путь режиссера к признанию, славе. Это всегда интересно, в любой сфере человеческой деятельности. Здесь перед нами сфера сложнейшая — советское искусство, советский кинематограф.

О фильмах Марка Донского писали и пишут десятки критиков, их смотрели миллионы во множестве стран мира. Режиссер достиг этого, всегда оставаясь верным своему идейному кредо, художественным вкусам, стилю, манере, приемам рассказа. Сам Марк Семенович Донской в короткой автобиографии («О себе и своем призвании»), помещенной в начале сборника, нашел точные слова, чтобы сказать о том, как он понимает судьбу режиссера, его взаимоотношения со зрительным залом. Там сидят люди — разные: по характерам, по настроенности. Кто они? Это незнакомцы. А на экране увеличенное лицо актера. Он говорит, действует от твоего имени, от имени режиссера.

М. Донской пишет: «Мне хочется сказать,

* «Марк Донской». Сборник. «Мастера советского кино», М., «Искусство», 1973.

что это совсем не просто, и как важно не ошибиться в выборе своего пути и как потом нелегко, даже если ты не ошибся!

У кинематографа самая большая аудитория. О такой аудитории мечтают все художники. Но нельзя забывать, что по мере расширения аудитории возрастает и наша ответственность за каждый фильм, за каждый кадр в нем, за каждое слово, произнесенное с экрана... Страх режиссера перед возможным протестом зрителей — благородное чувство. Оно заставляет отказываться от всего фальшивого или связанного с дурным вкусом.

Художественные средства, которыми мы располагаем в киноискусстве, почти не ограничены, это запрещает нам пользоваться легкими решениями и проторенными путями.

Каждый художник обладает тем, что можно назвать «генеральной личной темой» — совокупностью идей, чувств, образов, связанных с его жизненным опытом».

В сборнике много авторов. Одни анализируют фильмы, другие делятся воспоминаниями о работе с Донским. В разделе, озаглавленном «Поэт экрана», собраны работы зарубежных киноведов. Это «взгляд со стороны», попытка понять, почему творчество режиссера, так крепко связанного со своей страной, со своим временем, стало частью общей мировой культуры. Ставится вопрос: «экзотичен» ли Донской и потому интересен всем, или же он как-то по-своему, очень индивидуально, раскрывает миру свою страну, свой народ, его историю, наши проблемы и нашу великую русскую советскую литературу, в которой такое значительное место занимает Максим Горький — основной вдохновитель творчества Донского.

Сборник не обходит молчанием и неудачи мастера. Но тем яснее выявляются закономерности, которые привели его к созданию лучших фильмов.

Начну с последнего раздела, где товарищи по работе пишут о личности режиссера, о том, как человеческий характер мастера влияет на своеобразие, течение творческого процесса.

Когда актер Родион Нахапетов, воспитанник совсем другой актерской и режиссерской школы, восхищается «почти детской влюбленностью» Донского в съемку и монтаж, тем, что он «во всем чуть-чуть добавляет, преувеличивает», стремясь «целиком отдать себя искусству», я невольно начинаю размышлять уже не только о Донском, но и о нас, о современных кинематографистах.

Не слишком ли мы иссушили себя теоретическими расчетами, не слишком ли холодны стали на съемочной площадке, где подчас запрещаем себе импровизировать, сочинять, фактически сводя работу только к воспроизведению придуманного заранее? И при этом еще идя на бесконечные компромиссы из-за встающих перед нами технических сложностей? Не меркнет ли из-за этого личность режиссера и на экране и в глазах участника съемки, не падает ли отсюда его авторитет в коллективе? Мы все хотим, чтобы работалось организованнее и легче, а работаем подчас только скучнее, а потому — труднее. Не веря в интуицию, изгоняя импровизацию из павильона — не изгоняем ли мы этим душу из кинематографа? Может быть, в горячности Донского, в его отрицании сухого профессионализма, в умении внушить всем, что здесь, в данный момент, на съемочной площадке или в монтажной, создается и с к у с с т в о,— и есть одна из причин его побед?

Критики пишут, как смело, подчас раскованно пользуется Донской всем тем, что дала кинематографу его природа, синтетический характер молодого искусства. Остроконфликтная драматургия сплавлена у него с живописным построением кадра, с прямыми реминисценциями из русской реалистической живописи. Игра театральных актеров подчеркивается яркостью типажных находок, продуманными монтажными решениями.

«Донской был одним из первых режиссеров в мире,— пишет французский критик Альберт Сервони,— который начал систематически... исследовать возможности глубинного кадра...» Его «увлекает использование глубины кадра, как средство связать персонажей с окружающей их социальной средой».

Да, в картинах Донского детали быта приближены к зрителю, «играют» наравне с акте-

ром. На крупном плане лицо многозначно связывается с вещью. Способ съемки, организация декораций, последовательность планов создают единую атмосферу, единое художественное впечатление. Режиссер бросает все средства на создание атмосферы фильма и сам же взрывает эту атмосферу, когда хочет сыграть на контрастах, хочет вовлечь зрителя в свой мир любви или ненависти.

Тот же Сервони говорит о картине «Детство Горького»: Донской «заключает нас с Алешей в тесное, перенапряженное пространство», а в финале... он «открывает» свой фильм, он расширяет его физический и эмоциональный горизонт, он находит в этом черном аду выход к гармонии, к надежде, к новому взлету, подчеркнутый поразительным лиризмом музыкальной темы. Это эпизод, когда Алеша и его друзья выводят маленького калеку из подвала, где он прозябал, и везут его на тележке за город, к природе, к реке».

Здесь критик точно подметил особенности режиссерской манеры Донского: склонность к острым, «жестким» ситуациям, субъективный взгляд кинокамеры, слияние пейзажа и музыки как важнейших компонентов повествования и обнаженность авторского отношения к происходящему. Режиссер не боится, казалось бы, традиционных приемов, контрастов, как бы лежащих на поверхности. Все для него обретает новизну и свежесть, все он окрашивает влюбленностью в материал и яростным своим темпераментом.

Нет у Донского и страха перед нехоженными дорогами. Ю. Ханютин, называя трилогию лучшей экранизацией 30-х годов, видит новаторство режиссера прежде всего в построении фильма, в утверждении горьковского понимания сюжета как истории становления и организации характеров. На экране действительно ощущается движение как бы самой истории. «...Не разломав традиционные сюжетные формы, режиссер и сценарист Груздев не могли бы вместить в него (в сценарий.— *П. Л.*) такое количество людей и подробностей жизни... в нем есть та полнота жизни, ее естественное течение, которого как раз не хватало многим картинам тех лет... Это доказал через четыре года успех «Радуги», где принцип множественного коллективного героя получил свое отчетливое выражение».

Удивительной пластичности добивается режиссер, показывая на экране течение жизни. По всем компонентам трилогия — это картина историческая, но история предстает здесь как реальность, точно увиденная автором. Это живое видение передается и зрителю. Все, что происходит на экране, существует для нас на самом деле. Такого поразительного эффекта в воссоздании жизни, отделенной от нас десятилетиями, освобожденной от бутафории, от всех признаков кинематографической «отчужденности», достигали немногие в мировом кино. Донской был здесь первооткрывателем. При том, что рассказ его наполнен поэзией, образами, метафорами, режиссер никогда не пытается снять свой материал «под хронику», выдать за подсмотренную жизнь.

Сегодня критики называют «Детство» и «Радугу» — первыми фильмами неореализма. То, что Донской стал предтечей этого могучего течения, обновившего весь современный кинематограф,— великая победа советского режиссера и нашего киноискусства.

Но вот что любопытно. Всякий автор, прямо и настойчиво прокламирующий свои идеи, бывает труден и спорен. Есть определенные трудности и в восприятии деклараций Донского, в его фильмах. Но наступает время, когда всем становится ясно, что материал требовал именно такой прямолинейности. И вот тут темперамент и открытость Донского находят отклик. Зрительному залу как раз нужны эти яркие и откровенные слова, этот взрыв страстей. Таким временем, временем максимального раскрытия Донского-художника, стала война. Известна речь Довженко, которая могла бы стать художественным манифестом кинематографа военных лет, настолько ясно в ней было определено место художника в дни войны и вытекающая из этой позиции эстетика кинематографии. Довженко сказал: «Все мировое прогрессивное искусство я рассматриваю сегодня с этих наших кровавых полей, потому что на них решается сегодня судьба

человечества, следовательно, и судьба всего искусства».

Анализируя фильм «Радуга», Ю. Ханютин пишет: «Радуга знаменовала дальнейшее углубление, расширение реализма в кинематографе. Она ломала картонную эстетику многих фильмов. Пришла подлинность народной трагедии...

Киноискусство военных лет не только столкнулось с материалом небывалого драматизма, но и могло прямо этот драматизм раскрыть...

Искусство с воодушевлением осуществляло свою гражданскую миссию. Художник гордился своим званием воина».

Исторические события, общественная жизнь, вкусы и настроения людей — все это входит в емкое понятие: «время». Режиссер не может творить вне времени. Наоборот, тесная связь со своим временем умножает его творческие возможности. Отчуждение от времени приводит к холодности, «академичности», тогда-то фильм и перестает восприниматься эмоционально. Этим, пожалуй, можно объяснить неудачу экранизации «Матери» (1955). Картина создавалась в то время, когда изменилась общественная атмосфера. Зритель ждал от экрана иной формы подачи материала, вероятно, более простой, окрашенной лирикой и юмором. Горьковские герои, делающие революцию, должны были обрести на экране ту живость и жизненность характеров, какая им свойственна в повести. Попытки героизации, возведения на пьедестал, резкие контрасты и неуместная символика, примененные режиссером, пришлись не ко времени.

А ведь мало у кого из кинорежиссеров есть такая глубокая внутренняя связь, такая ярко декларированная привязанность к одному писателю, как у Донского к Максиму Горькому — пять фильмов-экранизаций!

Творчество Горького — источник, из которого режиссер черпает материал и характеры. Донской приносит в наш современный кинематограф горьковское понимание истории, его взгляд на проблему человека и общества. «Удары молота разбивают стекло и куют сталь» — эти слова Горького Донской взял эпиграфом к своему фильму «Как закалялась сталь» по роману Николая Островского. Вероятно, в этой общей философской позиции двух художников и есть истоки воинствующего гуманизма фильмов Донского.

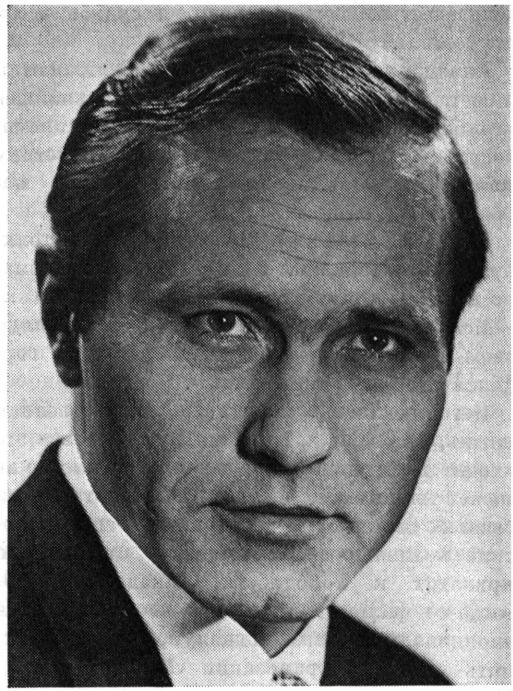
Марк Донской не был бы режиссером Донским, вошедшим в историю мирового кино, без своей главной темы, без героя-бунтаря, без мгновений добра и просветленности в жестоком, противоречивом мире. Умение режиссера связать воедино историю и природу, зло и добро, сделать фильм похожим на песню, на народное сказание, создать образ легкий и мужественный, подобный «Сельской учительнице», неукротимое желание браться за темы масштабные, большого исторического звучания, искать острые конфликты, крупные, темпераментные характеры — все это жизненно необходимо нашему современному советскому кинематографу.

Сборник «Марк Донской» дает ключ к пониманию творчества этого кинорежиссера. Составитель Л. Пажитнова выполнила поставленную перед собой задачу. Но все-таки сделан только первый шаг, и мне хочется привести слова С. Фрейлиха, с которыми я полностью согласен: «...Наша критика в долгу перед Донским. Почему у нас не написана до сих пор о нем книга? Вероятно, потому, что Донской — предмет трудный для исследования?

Не всегда легко улавливается грань, где его достоинства переходят в слабости, где пафос оказывается выспренным, а чувство сентиментальным.

В истинном художнике и недостатки своеобразны, и потому слабости его только помогают понять его силу».

Творчество Марка Семеновича Донского еще ждет своего вдумчивого и талантливого исследователя.



Сергей Герасимов

Завещание

Первая жестокая мысль, без которой невозможно начать думать и говорить о Василии Макаровиче Шукшине,— это то, что его уже нет с нами. Сама необходимость говорить о нем в прошедшем времени представляет для меня трудность необыкновенную. Из всех живых людей, которые трудились и трудятся в нашем кинематографическом искусстве, для меня он был, быть может, самым живым. Я говорю это потому, что сам процесс кинематографического творчества подразумевает непосредственное, обостренное восприятие жизни прежде чем она станет предметом художественного отражения. И Шукшин обладал этим свойством в необыкновенной полноте.

Для Шукшина кинематограф не был единственным средством выражения — он был общепризнанным и первоклассным литератором. На наших глазах формировался, складывался этот удивительный талант. Можно было бы исследовать различные периоды его художественного творчества, но я бы не сумел сколько-нибудь отчетливо поделить их на становление, на расцвет, на зрелость... Жизнь Шукшина оборвалась так рано, так внезапно, что невозможно представить множество задуманных этим художником работ уже за чертою его жизни. Вместе с тем, нельзя не понимать, что работы эти, даже если они и начаты, никем другим закончены быть не могут— настолько самобытен, неповторим талант Шукшина.

Как известно, Шукшин начал свое художественное образование в институте кинематографии.

Я говорю «начал», потому что художник не формируется только школой. Даже если он наделен даром, необыкновенным по масштабу и своеобразию. И, быть может, Василию Макаровичу поначалу представлялся его путь как путь чисто кинематографический — он окончил прекрасную школу М. Ромма и имел все основания ограничить себя творчеством в кинематографе. Но как многие художники киноискусства, он не мог оторвать чисто кинематографический процесс от процесса литературного. И, вероятно, поначалу его литературная работа казалась ему самому ограниченной сценариями. Но вскоре сделалось очевидно, что литературные пристрастия, с которыми Шукшин вступил в кинематограф, самовластно стали основополагающим нача-

лом в его творчестве, и отнюдь не только в пределах сочинения сценариев, что эти пристрастия формируют его как замечательного прозаика.

Что отличало литературный труд Шукшина? В литературе он видел наиболее прямой и непосредственный способ объясниться со своим читателем по поводу событий, взволновавших его душу. И потому его письмо отличалось необыкновенной легкостью и свободой — как в выборе темы, материала, так и в форме художественного выражения.

Он очень любил людей и в каждом стремился оценить и выявить человечное начало, что особенно сильно обнаружилось в его последней картине «Калина красная».

Шукшин быстро завоевал читателя, а вместе с ним и зрителя, именно потому, что стремление к открытому сближению с народом пронизывает все его искусство и стало как бы главной примечательной чертой судьбы художника, так пронзительно открывшейся нам после его кончины, когда множество людей пришло проститься с Василием Макаровичем, отдать ему свою любовь и благодарность за все, что успел он сделать в своей такой несправедливо короткой жизни.

Он никогда не унижал человека снисходительностью всезнайства. Будучи художником необыкновенно жадным к постижению мира, в постоянном и последовательном самообразовании он успевал откликаться на каждую черту нашего времени, которая могла бы для многих людей оказаться незамеченной в сутолоке будней. Выйдя из сибирской, алтайской деревни, он глубоко и тонко понимал природу современного крестьянина. Само это понятие, уже несколько архаическое в нашей советской жизни, открывалось ему отнюдь не в традиции деревенской патриархальщины, а во всем том удивительном многообразии, которое отличает современное деревенское общество. Люди, живущие разносторонними интересами современного мира, ему, человеку, любящему деревню, открывались со всей их глубиной и противоречиями. С каждой новой работой Шукшин углублял свое литературное и кинематографическое зрение. И в этом смысле последняя его картина представляет собой, быть может, наиболее совершенное произведение, где в очень сложной психологической ситуации открываются самые сложные стороны человеческого бытия.

Для Василия Шукшина литература и кинематограф были, по сути, процессом единым. И именно в этом единстве раскрывался в своей могучей силе его талант. Убежденный поборник авторского кинематографа в лучшем значении этого слова, Шукшин, как известно, не только ставил свои сценарии, но и сам играл основные роли в них с тем, чтобы выразить то, что ему казалось главным, в наиболее взыскательной форме. Каждый режиссер, и тем более режиссер ищущий, знает, как сложно бывает иной раз найти в кинематографической пластике адекватное выражение тому, что так легко и естественно вылилось в литературе — в сценарии, повести, романе. У Шукшина есть несколько способов перекладывать жизненные впечатления в художественный ряд. Нам приходилось неоднократно разговаривать по этому поводу еще в его студенческие годы, затем в годы совместной работы, и было очевидно, что для него сам литературный процесс сохраняет прежде всего опыт кинематографического зрения — то есть сначала открывается картина жизни во всей ее пластической неповторимости, а затем уже следует ее описание.

Тут мы должны признать, что литература обладает способностью более тонко и точно воплощать волю автора — в его распоряжении находится все богатство русского языка со множеством интонационных оттенков, а при переходе же к кинематографическому воплощению часто еще приходится идти на очевидные утраты, мириться с целой системой компромиссов: то, что нашло точное выражение в слове, далеко не всегда может быть столь же точно реализовано на экране — что-то по-своему увидит оператор, по-своему будет толковать предмет художник, свое прочтение предложит актер... Так вот, Шукшин стремился максимально избежать этих потерь, и потому, что в своем лице он соединял писателя, режиссера и актера, ему это удавалось

много больше, чем кому-либо другому.

С огромной ревностью относился Шукшин к облику и поведению своих героев на экране. Он искал в актерах не исполнителей, но соавторов, и чаще всего находил. Но все же наилучшим примером точного воплощения народного характера остается собственная работа Шукшина как актера. Цепь его удивительных актерских открытий блистательно завершил Егор Прокудин из «Калины красной».

Я могу говорить о Шукшине как об актере, уже безотносительно к его фильмам, имея в виду роль Черных в картине «У озера». Работая с ним тогда, я испытывал необыкновенное удовольствие, нас связывала и общность взглядов и — что очень важно было в наших с ним человеческих отношениях — географическая, что ли, общность жизненных впечатлений по детским годам: оба мы люди сибирского происхождения. И поэтому все тонкости и оттенки, характеризующие уральскую или сибирскую деревню, которые не могут быть наспех очерчены в системе общих фраз и понятий, открывались нам, по-видимому, в одном общем аспекте. Долго объяснять ему, кто такой Черных, уроженец Забайкалья, не надо было. Потому что Забайкалье, Алтай или Урал имеют в характерах и традициях много общего.

В своем герое он видел человека близко знакомого, и вследствие этого работа была, повторяю, удовольствием, ничем не осложненным. Мы хорошо знали Черных и имели в виду рассказать о нем как можно больше и точнее. Я очень люблю эту роль Шукшина...

Шукшин обладал необыкновенной, неиссякаемой жадностью к труду. Роль была сложная, требовала постоянного в ней присутствия. Но в любую минуту, которая оказывалась свободной от непосредственной работы на съемке, он писал. Писал он на клочках бумаги, попавших под руку, если не оказывалось в кармане записной книжки. Писал быстро, боялся, чтобы мысль не ускользнула, не увильнула, не ушла куда-то в песок. Вот она родилась, нашла словесную форму, присвоила определенную интонацию, и только в таком виде она его устраивала — ее надо было немедленно зафиксировать. Хотя Шукшин обладал великолепной памятью, все же он на нее не надеялся, полагая — и правильно,— что литература это такое искусство, где изложить мысль сколько-нибудь приблизительно — это, по сути, опрокинуть генеральный закон литературы, который зиждется на точном выборе и связи слов — во имя точности образа.

Литератором он был, как мы постепенно поняли, по главному призванию, и кинематограф, по-видимому, постепенно уступал свое первое место литературе. Для развития родной литературы он сделал бесконечно много. Он шел дорогой самой сложной — в смысле того, что никогда не уступал права и обязанности писателя раскрывать жизнь в ее реальных процессах и измерениях. Он не отвлекался в сторону абстрактного и часто наигранного искусственного пафоса, не укрывался от сложностей литературного труда некоей готовой сюжетной конструкцией, которая сама по себе может заинтересовать читателя остротою или причудливостью интриги. Он относился к своему делу, как крестьянин относится к хлебу — главной, важнейшей основе жизни и труда. И персонажи его многочисленных рассказов — люди, взятые из окружающей жизни, любовно раскрытые со всеми особенностями их натуры. Он давал им ту неограниченную свободу в поступках, в рассуждениях, которые были свойственны этим людям в самой действительности, да и ему самому среди них. Он не перестраивал своих героев, не подравнивал под сложившиеся канонические мерки литературных типов и ситуаций. Он рассматривал их с документальной точностью, а у читателя и зрителя складывался образ с глубокой художественной перспективой.

Отбрасывая всяческие литературные клише, он, быть может, порой и озадачивал редактора необычностью фразы, какой-нибудь местной поговорочкой, удивительностью родного сибирского речения, и это тоже было очень важной и драгоценной особенностью его литературного труда, так как выровненность языка, его безликая всеобщность всегда стояли на пути литературы к ее развитию

и совершенствованию. Бесконечно любя русский язык, он знал цену слову.

Эту меру взыскательности переносил он и в кинематограф. Никто из молодых режиссеров не чуждался так всякого рода вторичности, как Шукшин, и поэтому он был и остался для всех нас новатором в области кинематографической образности. И прежде всего вследствие того, что всегда отказывался от предвзятого решения сцены с оглядкой на современную моду. Он рассматривал кинематограф, как и литературу, в безграничных возможностях свободного языка, и редко ошибался в выборе средств. Он был искрен, непосредствен, приветлив к людям и влюблен в свое искусство. Доверительно влюблен, так как верил, что если к нему, к искусству, отнестись хорошо, честно, то оно тебе тем же и отплатит.

Он как никто понимал, что надо не подражать, не подделываться, не мимикрировать «в духе времени», а делать так, как требует поставленная нравственная и художественная задача.

А задача была всегда одна—сблизиться со своим зрителем, взволновать его, растревожить, добраться до его сердца и оставить там по возможности глубокий след, заставив задуматься, поразиться и сочувствовать вместе с ним тому или иному явлению жизни, мимо которого любой может пройти мимо, а настоящий художник не пройдет — заметит и другим покажет.

Вот с этим он и ушел от нас, оставив после себя невосполнимую пустоту. Хотя талантов немало на Руси — их много и будет еще больше: народ растет, умнеет. Но такого своеобразного дарования скоро не найдешь. Такого влюбленного в жизнь, такого доброго, гуманного и в то же время взыскательного человека не часто родит природа. Все его мысли и среди них стремление реализовать старинную свою мечту — поставить фильм о Степане Разине — так, как могли бы быть осуществлены им, никем иным, на мой взгляд, осуществлены быть не могут. И это глубокая драма.

И все же то, что он сделал, успел сделать за годы, отпущенные ему творческой судьбой,— это очень много и для литературы и для кино.

Мы будем возвращаться к его литературным и кинематографическим работам постоянно, наново открывая в них то, что не успели открыть прижизненно.

Г. Бакланов

Он был и останется

Василий Макарович Шукшин умер в сорок пять лет, сделав лишь часть того, что он хотел и мог. Но и сделанного им хватило бы на несколько жизней.

Уже не сыграть ему Степана Разина. Многие годы он готовился к этой работе, носил в себе мечту. Что уж теперь гадать, но все-таки я убежден, если бы он поставил этот свой фильм, то, как Чапаев стал для нас таким, каким увидели мы Бабочкина с экрана, так же точно и живой Степан Разин для миллионов сделался бы неотделим от Шукшина. Он словно рожден был для этого подвига.

Могучий талант жил в этом человеке. И могучая страсть.

Написанные им сценарии могли бы сделать славным имя кинодраматурга, который останется в истории кинематографа.

Сыгранных им ролей вполне хватило бы для прекрасной актерской биографии. Какой же он молодой еще, с пушистыми усами в фильме Марлена Хуциева «Два Федора»! Но это уже Шукшин. И какого зрелого, жестокого, горького, умудренного жизнью увидели мы его в последнем его фильме «Калина красная».

За гробом Шукшина среди стольких цветов несли ветки осенней красной калины.

Страшно теперь сказать, но фильм этот оказался как бы пророческим. Мне все видится последний кадр, как Люба топит баню и смотрит на огонь, такая созревшая для долгой замужней жизни, чтоб много детей народить за всех погибших на войне, погибших и в мирной жизни; смотрит она на огонь, а голос Егора Прокудина говорит ей, что все хорошо у них

будет... Неужели нет больше голоса этого, чуда, которое он нес в себе?

В сущности, его ведь не с кем сравнить, Василия Шукшина. И это в нашей-то литературе, где столько ярких дарований, в нашем кинематографе... Он был самим собой. Редчайший дар: быть и оставаться самим собой, единственным.

Кому он подражал, хотя бы в первых своих рассказах? Просто даже не назовешь такого имени, хотя, конечно же, вся великая русская литература, стояла за ним. Только на них-то и мог вырасти такой самобытный талант.

Если уж говорить об искусстве Шукшина, то удивительная его сила как раз в том, что искусства как будто и нет вовсе. Как будто это сама жизнь: так просто все, так естественно, так свободно рассказано, словно бы между прочим. Многим и казалось поначалу, что это не всерьез. Чего-то привычного не хватало. Монументальности? Многозначительности? Позы? Истинный талант не спрашивает, как нужно, как можно. Он прокладывает свой путь. По этому пути еще пойдут, ему будут подражать. Только второго Шукшина не будет.

Вот уж где не было ни позы, ни словечка фальши. Только правда. Глубокая правда жизни, рассказанная просто, со смехом, а то и простовато. О, это дорогая простота, какая под силу только подлинному искусству. Это мудрая простоватость. Насколько она выше, насколько мудрей любой многозначительности.

Вместе с собой Василий Шукшин ввел в искусство целый мир людей. Словно бы не один, а со всей своей деревней вошел в литературу и на экран. Имя ее — Россия. Спасибо ей, спасибо матери, что родила такого сына. Как безвременно — рано потеряла она его!

Только ли потому писал Шукшин о самых простых людях, что их одних он знал? Нет, жизнь от низу до верху открывалась его глазу и пониманию. Но он знал, что и самая простая жизнь и боль ее не меньше ничьей жизни, ничьей боли.

«Теперь, много-много лет спустя, когда я бываю дома и прихожу на кладбище помянуть покойных родных, я вижу на одном кресте:

«Емельянов Ермолай... вич».

Ермолай Григорьевич, дядя Ермолай. И его тоже поминаю — стою над могилой, думаю. И дума моя о нем — простая: вечный был труженик, добрый, честный человек. Как, впрочем, все тут, как дед мой, бабка. Простая дума. Только додумать я ее не умею, со всеми своими институтами и книжками. Например: что был в этом, в их жизни, какой-то смысл? В том именно, как они ее прожили. Или — не было никакого смысла, а была одна работа, работа... Работали да детей рожали. Видел же я потом других людей... Вовсе не лодырей, нет, но... свою жизнь они понимают иначе. Да сам я ее понимаю иначе! Но только когда смотрю на их холмики, я не знаю: кто из нас прав, кто умнее?»

Он не додумал до конца эту свою простую думу, которая не оставляла столько великих умов. Быть может, не успел додумать: оборвалась жизнь. Она оборвалась на самом взлете. В самой яркой точке; теперь уж точно: в самой яркой. А какая была бы ярче ее, какая высота была под стать и под силу Шукшину, этого мы не знаем и не узнаем никогда.

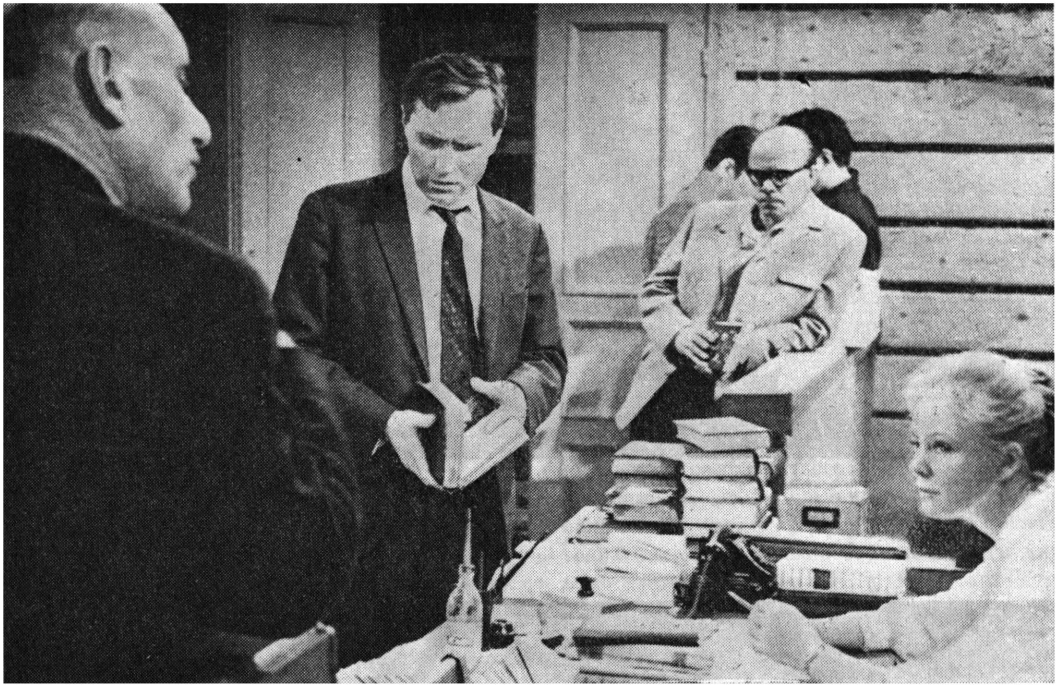
А они все идут к нам, его новые, никем еще не прочитанные рассказы, как шли бывало по долгой почте полевой письма с фронта, продлевая жизнь того, кого уж нет. До той черты, за которой начинается иное: то, что могло бы быть.

Но еще суждено увидеть нам его в новом фильме, на съемках которого он умер, как честный труженик, как солдат. Он все-таки успел сыграть ее, последнюю свою роль, и невозможно представить, чтобы чей-то голос говорил с экрана за Шукшина.

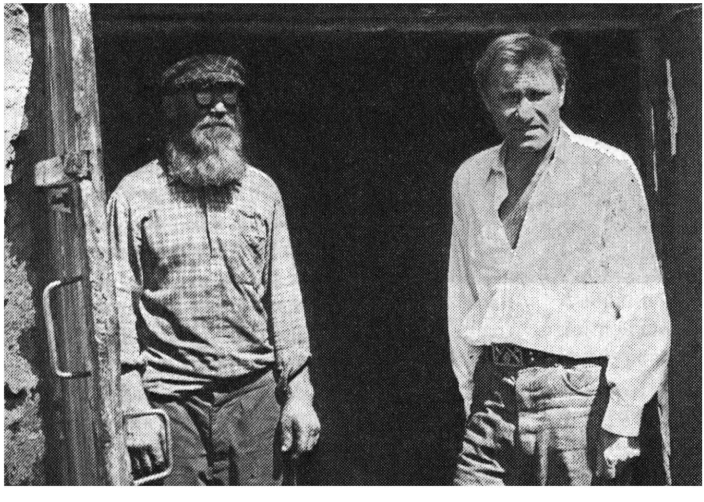
Плохо пережить самого себя. Но еще горше, еще несправедливей, когда умирает человек в расцвете сил. В расцвете такого несравнимого таланта, который в стольких проявлениях искал выхода и одаривал, одаривал людей, делал их богаче духовно и добрее.

Он не был обойден при жизни ни признанием, ни любовью, этот истинно народный художник. И все же только смерть показала, кого мы потеряли.

Он был Василий Шукшин. Им и останется.

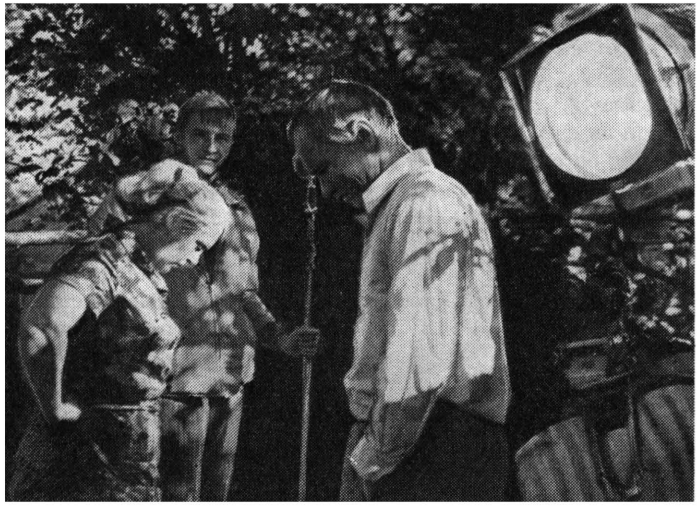


«У озера»



«Печки-лавочки»

«Калина красная»



«Калина красная»

Станислав Ростоцкий

Впечатления и раздумья после фестиваля в Карловых Варах

В Международном жюри XIX МКФ в Карловых Варах, прошедшего с большим успехом, советскую кинематографию представлял режиссер Станислав Ростоцкий. Корреспондент «ИК» обратился к С. Ростоцкому с просьбой поделиться своими впечатлениями от пребывания на карлововарском киносмотре.

Каковы, на ваш взгляд, особенности последнего Карлововарского фестиваля?

Международный кинофестиваль в Карловых Варах проходит под девизом «За благородство во взаимоотношениях между людьми, за вечную дружбу между народами». Это замечательные слова, они как нельзя более полно отвечают сокровенному желанию честных людей всех стран и континентов жить в мире и дружбе, бороться за социальный прогресс и взаимопонимание между народами нашей планеты. Сегодня, когда идеи мирного сосуществования находят поддержку во всех концах Земли, когда продолжается процесс международной разрядки и его благотворное влияние сказывается практически в любой сфере человеческой деятельности, лозунг карловарского киносмотра звучит исключительно актуально. Наиболее значительные фильмы фестивальной программы, атмосфера просмотров, творческих встреч, дискуссий, обстановка, в которой проходила работа международного жюри,— все это подтверждает, насколько близки идеи кинофорума в Карловых Варах прогрессивным художникам всего мира.

Мир, в котором мы живем, охвачен бурными процессами революционных изменений. Крепнущее содружество братских стран социализма, наша согласованная политика на международной арене — вот главные факторы, определяющие ход современного исторического развития. Одновременно мы являемся свидетелями нарастания классовой борьбы в странах капиталистического Запада, борьбы народов стран «третьего мира» за свою независимость и социальный прогресс. Эти важнейшие явления сегодняшней действительности находят свое отражение и в кинематографе, в частности, в кино тех стран Азии и Африки, которые лишь недавно встали на путь самостоятельного политического и экономического развития. Экран Латинской Америки, этого «пылающего континента», тоже смело вторгается в жизнь с ее острыми социальными и политическими проблемами. На кинематографической карте мира, в тех местах, где еще вчера были «белые пятна», появляются самостоятельные и очень интересные кинематографии. Это новое кино уже имеет немалые достижения, что можно видеть на примере ташкентского киносмотра. Что же касается международного фестиваля в Карловых Варах, то здесь уже в течение ряда лет организуется показ фильмов, созданных в развивающихся странах. Их демонстрируют в программе Симпозиума молодой кинематографии стран Африки, Азии и Латинской Америки очень широко. Но если раньше кинопроизведения, участвовавшие в основном конкурсе, и те, что шли по конкурсу Симпозиума, оценивали отдельные жюри, то на последнем, XIX МКФ в Карловых Варах жюри было общим, причем по статусу фильмы, независимо от того, по какому из двух конкурсов они представлялись, могли полу-

«Темная река», режиссер Сильвестр Шишко (Польша)

чить любую из учрежденных премий. В этом, разумеется, сказалось не только уважение к представителям развивающихся кинематографий, но и признание того факта, что во многих странах Азии, Африки и латиноамериканского континента киноискусство успело подняться на высокий уровень, что фильмы этих стран могут на равных соревноваться с произведениями, представляющими кинематограф традиционных «кинематографических стран». Такое изменение расширило программу фестиваля, сделало ее более разнообразной и содержательной.

Наконец, для хозяев фестиваля, для наших чехословацких друзей, XIX Международный кинофестиваль в Карловых Варах имел особое значение, поскольку проходил в знаменательный для Чехословакии год. Ведь в 1974 году отмечалась 30-я годовщина Словацкого национального восстания и 75-летие возникновения кинематографа в стране. Напомнив об этом в приветствии участникам фестиваля, генеральный директор Центрального управления «Чехословацкая кинематография» товарищ Иржи Пурш особо подчеркнул, что фестиваль проходит также в год подготовки к 30-й годовщине освобождения Чехословакии Советской Армией, которая будет широко отмечена в стране.

Вы уже упомянули о многогранности программы XIX Карлововарского фестиваля. Не могли бы вы более подробно рассказать о представленных там фильмах. Не о каждом в отдельности, конечно, но — хотя бы о тех, которые вы считаете наиболее характерными и значительными с точки зрения задач этого киносмотра.

Программа, действительно, была очень обширной; мы, члены международного жюри, ощутили это на себе... В основном конкурсе приняли участие кинематографисты из 30 стран, показавшие более 30 фильмов (некоторые страны были представлены двумя картинами); прибавьте сюда около двух десятков лент, показанных на Симпозиуме, вспомните, что фестиваль продолжается всего две недели и что просмотры — это не единственное, что могло заинтересовать кинематографиста, приехавшего в Карловы Вары,— и вам станет понятно, до какой степени насыщенной была наша жизнь.

Теперь эти фестивальные будни, от которых порой голова шла кругом, позади и можно спокойнее разобраться в своих впечатлениях.

Уже после первых нескольких дней просмотров мы могли мысленно разделить фестивальные фильмы по группам, объединить некоторые из них по общим признакам. Как это обычно бывает на киносмотре в Кар-

«Свадьба», режиссер Радомир Шаранович (Югославия)

ловых Варах, киноискусство социалистических стран было широко и разнообразно представлено в конкурсе и в репертуаре информационной секции. Многие из этих лент получили премии — как международного жюри, так и общественных организаций.

Обращало на себя внимание в первую очередь следующее. Целый ряд картин из братских стран был посвящен событиям минувшей войны или послевоенному времени, первым дням и месяцам после победы над фашизмом. Сюда относятся фильмы: «Темная река» (Польша), режиссер Сильвестр Шишко; «Свадьба» (Югославия), режиссер Радомир Шаранович; «Снегопад» (Венгрия), режиссер Ференц Коша; «Комиссар обвиняет» (Румыния), режиссер Серджиу Николаеску; две чехословацкие картины — «День, который не умрет», режиссер Мартин Тяпак и «Влюбленные года первого», режиссер Ярослав Балик.

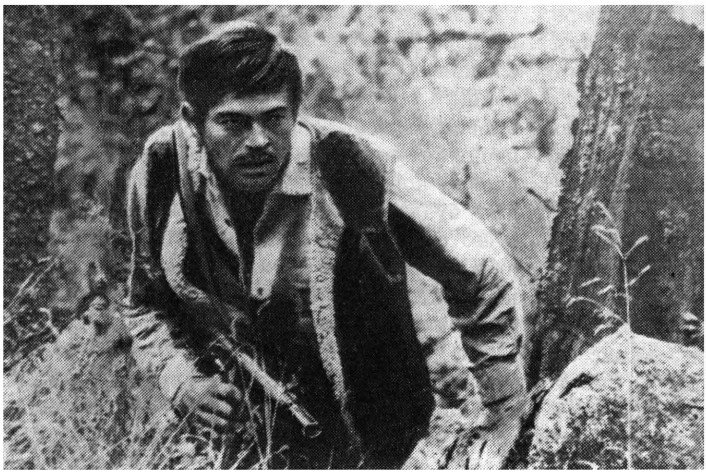
Все эти произведения принадлежат кинематографистам, для которых обращение к темам войны, антифашистского Сопротивления, классовой борьбы в начальный период строительства социализма в странах Восточной Европы может считаться традиционным. Однако сейчас в освоении этих хорошо знакомых тем появляются новые аспекты. Художники стремятся глубже, более подробно, чем прежде, осветить важнейшие общественно-исторические процессы, которые совершались, например, в Польше, Чехословакии или Югославии в период борьбы с фашизмом и в послевоенное время; они делают это с учетом накопленного социального и творческого опыта, оценивают историю минувших лет с позиций современности, с учетом сегодняшних и перспективных задач искусства и общества. Их интересует, на какой основе происходило расслоение общественных и политических сил в сложной исторической обстановке войны и послевоенного социалистического строительства, как изменялось мировоззрение людей в странах, решительно вставших на путь социализма, они хотят обнаружить истоки явлений, которые со временем привели к созданию и сплочению могучего содружества братских стран. При этом они привлекают исключительно разнообразный материал, сохраняя верность реальной истории.

Сильвестр Шишко очень достоверно воспроизводит обстановку в польской деревне, сложившуюся там сразу же после окончания войны; герой его фильма «Темная река», бывший боец партизанского отряда, не сразу начинает понимать, что же происходит теперь — когда фашизм побежден, когда боевые будни сменились мирными буднями,— в его стране. Но в конце концов он находит правильный путь в жизни, совпадающий с направлением исторического пути, выбранного польским народом.

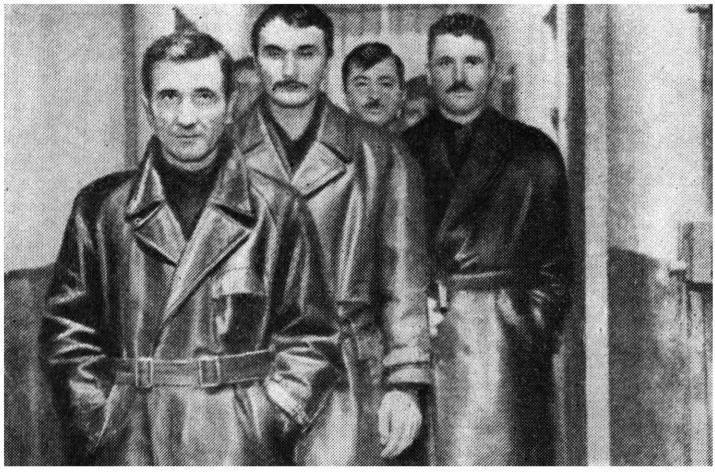
Мне очень понравился чехословацкий фильм «Влюбленные года первого». Создатели картины взяли за основу сюжета простую, во многом интимную историю двух молодых людей, повстречавших и полюбивших друг

друга в опаленной войной Чехословакии, и через эту историю сумели точно передать настроения людей, атмосферу тогдашней жизни в стране. Сам я, когда снимал «Майские звезды», многое узнал про это время и могу сравнить свои впечатления от экрана с тем, что видел своими глазами. В картине есть, например, верно схваченные подробности: накал политических дискуссий на улицах Праги, трудности послевоенного быта, свежая боль от пережитого в годы оккупации, воспоминания о фашистских лагерях смерти... В фильме нет никакой навязчивости. Все сделано очень тактично и очень серьезно. Марта Ванчурова, снимавшаяся в этом фильме, получила главную премию за лучшее исполнение женской роли. Не мне как члену жюри оценивать его решения (я и в дальнейшем, по вполне понятным причинам, не стану этого делать), но в данном случае скажу, что мне было особенно приятно вместе со своими коллегами голосовать за это предложение. Режиссер Ярослав Балик далеко не молод, да и сама по себе тема картины, пожалуй, не нова для чехословацкого кино, но фильм, между тем, оставляет поразительное ощущение свежести.

Можно было бы рассказать и об остальных фильмах этого направления: они заслуживают внимания и с точки зрения художественной и по своему содержанию. Но давайте пока ограничимся этими двумя примерами: ведь у нас — интервью, полный разбор не обязателен... Хочу только сделать еще одно небольшое замечание. Дело в том, что социально и исторически важная тема обязательно требует, на мой взгляд, не только четкой позиции художника, но также и определенной позиции зрителя, которая по отношению к каждому отдельному произведению искусства складывается еще и в результате его эмоционального, непосредственного восприятия. Мало понять умом, что герой прав, надо это прочувствовать. А раз так, необходима глубокая психологическая разработка характеров, необходима конкретность пространственно-временного контекста фильма. Некоторые из картин, которые я назвал выше, не обладают такими необходимыми качествами в достаточной мере, в них ощущается рациональный подход, их авторы иногда слишком увлечены чисто событийной стороной происходящего. Наиболее показателен в этом отношении венгерский фильм «Снегопад». Наверное, стоит задуматься над причинами, которые, несмотря на важность затронутых в произведении проблем, могут снизить доверие к экрану. В тех случаях, когда речь в картине идет



«Снегопад», режиссер Ференц Коша (Венгрия)



«Комиссар обвиняет», режиссер Серджиу Николаеску (Румыния)

об этапных, сложных моментах исторического прошлого, это, надо сказать, особенно досадно.

А какие из фильмов современной темы, представленных кинематографистами социалистических стран, вы считаете наиболее примечательными?

В общем, фильмов о современности было меньше, чем картин, сделанных на историческом материале. Но и здесь встречались значительные работы. Например, экранизация двух рассказов известного болгарского писателя Николая Хайтова («Дерево без корней» и «К вершине»), осуществленная режиссером Христо Христовым, которого я считаю одним из наиболее одаренных художников в современном болгарском кинематографе. Фильм, озаглавленный, как и первый из рассказов, послуживших основой сценария,— «Дерево без корней», получил одну из четырех главных премий фестиваля; герой картины, старый крестьянин Гатьо (актер Николай Дадов), переживает драму человека, лишившегося «корней», гармонии привычного и цельного существования: перебравшись из деревни в город, он никак не может приспособиться к новым, непривычным условиям жизни. Авторы ставят вопрос, имеющий глубокий морально-философский смысл,— вопрос о том, какое значение имеет для человека знакомое окружение, среда, место, где ты родился и вырос, где находятся твои «корни». Дерево с обрубленными корнями гибнет. А человек?.. Что наполняет нашу жизнь? Что дает ей смысл и красоту? Что объединяет людей? Как связано прошлое с настоящим, новая, городская цивилизация с вековыми традициями народной жизни? Картина многопланова, она касается сразу множества проблем, говорит о них ясным, красивым, выразительным языком поэтического повествования. В образах молодых современников (сына старика Гатьо и его жены) авторы стремятся разглядеть значительные черты человека нашего времени.

Христо Христов в прошлом — художник, и это заметно на экране: фильм прекрасно снят в цвете; может быть, композиция кадров в отдельных местах несколько статична, но их цветовое решение великолепно.

Важно, наконец, что авторы сумели как бы разомкнуть пределы экранной истории: в фильме есть ощущение героического революционного эпоса, темы моральной ответственности ныне живущих перед славным прошлым страны и народа, мысли о подлинных ценностях, об идеалах, которые определяют нравственный климат в обществе.

«День, который не умрет», режиссер Мартин Тяпак (Чехословакия)

Прекрасный актер Николай Дадов несет в этом произведении чуть ли не основную художественную нагрузку и вполне с нею справляется. Есть здесь и интересная женская роль, которую исполнила популярная болгарская актриса Невена Коканова. В целом картина свидетельствует о высокой кинематографической культуре в современной Болгарии — режиссерской, операторской, актерской.

Читателям журнала, конечно, уже известно, что Главную премию фестиваля, «Хрустальный глобус», получил советский фильм «Романс о влюбленных» (режиссер Андрей Михалков-Кончаловский). На мой взгляд, «Романс о влюбленных» в полном смысле этого слова — современное кинопроизведение: и по актуальности поставленных в нем проблем и по привлеченным художественным средствам. Наша критика, надо полагать, еще не раз вернется к обсуждению этого фильма: здесь многое наводит на размышления, что-то, наверное, может вызвать споры. Сейчас я хочу сказать только, что мысли авторов нашли живой и горячий отклик у зрителей фестиваля. Ведь фильм, в самом деле, обращается к темам огромного масштаба, которые не могут не волновать современного человека, сегодняшнюю молодежь. Режиссер Михалков-Кончаловский очень верно, по-моему, заметил, говоря о сценарии Евгения Григорьева и о картине: «Дело в том, как сценарий рассказывает о любви. Без любви в человеке нет ничего человеческого. Мы живем, пока храним в себе любовь. Или надежду на любовь. Иначе мы мертвы. Душевно мертвы. ...В фильме идет речь о самом простом и самом важном: о материнстве, о долге, о чести и братстве...»

Просмотр «Романса о влюбленных» в Карловых Варах был организован на открытой площадке. Условия для зрителей были не самыми лучшими — шел дождь, режиссер опасался, что многие уйдут, не досмотрев картины. Но этого не случилось: люди сидели под зонтиками — до самого конца...

Сейчас, сравнивая между собой различные ленты фестиваля, основанные на материале сегодняшней действительности, приходишь к выводу, что здесь еще многое ждет своего освоения, не только в смысле тем, но — и в чисто кинематографическом, в частности, в жанровом аспекте. В этой связи мне вспоминается кубинская картина «Слово предоставляется вам», выпуск которой на Кубе был приурочен к 15-й годовщине ИКАИКа (Кубинского института киноискусства и кинопромышленности). Мануэль Октавио Гомес

«Влюбленные года первого», режиссер Ярослав Балик (Чехословакия)

(его имя у нас хорошо известно по таким работам, как «Первая атака с мачете» и «Дни воды») избрал открыто публицистическую манеру изложения замысла, построив фильм в форме художественной реконструкции реально имевших место событий. Действие картины происходит в 1967 году. На экране — судебный процесс. Четверо контрреволюционеров устроили лесной пожар в провинции Пиналь-дель-Рио. Во время пожара погибло семь человек. Поджигателей поймали прямо на месте преступления, и вот сейчас их судят здесь же, при огромном стечении народа, причем каждый из присутствующих может высказаться в качестве свидетеля или обвинителя. Сцены необычного судебного процесса перемежаются с эпизодами, освещающими события недавнего прошлого: прямо у нас на глазах раскрывается вся «механика» предательства, мотивы, побудившие обвиняемых пойти на преступление. И несмотря на то, что главные события картины развиваются в одном месте, несмотря на некоторое обилие диалогов, вы с интересом наблюдаете за происходящим. В вас на самом деле появляется желание самому высказаться! В финале прокурор обращается прямо в зрительный зал: «Слово предоставляется вам...»

Кубинская актриса Эслинда Нуньес, член международного жюри, говорила мне, что хотя картина и возвращается к событиям семилетней давности, ее проблематика, ее гражданский пафос сохраняют свою актуальность и сегодня. Хорошо, что при этом кубинские кинематографисты нашли очень действенную и в определенном смысле новаторскую манеру художественной организации материала.

Лента Мануэля Октавио Гомеса получила приз газеты «Руде право» и одну из главных премий фестиваля.

За последнее время в Латинской Америке появилось немало фильмов, для которых характерно сочетание приемов игрового кино и кинопублицистики. Как правило, это картины открыто выраженного, прогрессивного политического содержания. Как было представлено это направление на XIX Карловарском фестивале?

Чуть ниже я непременно об этом скажу. А сейчас, раз уж мы затронули вопрос о политическом кинематографе, хочу заметить следующее. Мне часто доводилось бывать на различных кинофестивалях — и в качестве гостя и в качестве участника. Международных фестивалей проводится теперь очень много, у каждого киносмотра есть свои отличительные особенности. Карловарский фестиваль, хотя он и не именуется так официально, по существу является фестивалем политического кино. Не в узком, не в специфическом понимании этого термина, который и сам по себе еще нуждается в уточнениях, а в том смысле, что лицо этого кинофорума и его возрастающий международный престиж определяются, в первую очередь, его идейной направленностью, выраженной и в девизе и в содержании программ, широко представляющих прогрессивное мировое киноискусст-

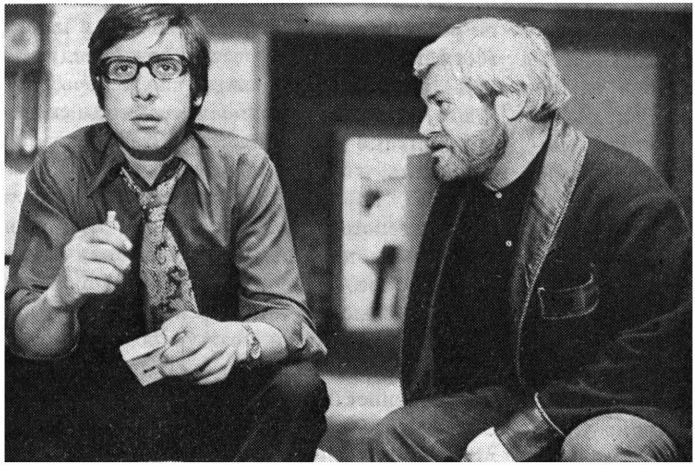
во, включая его боевой авангард — фильмы политического направления.

На XIX МКФ в Карловых Варах эта определяющая тенденция снова проявилась очень отчетливо.

Особая премия международного жюри кинофестиваля в Карловых Варах была присуждена двадцатипятилетнему режиссеру из Аргентины Рикардо Вулихеру за фильм «Кебрачо». Эта первая игровая картина молодого кинематографиста свидетельствует не только об одаренности постановщика, но и о его гражданской зрелости. Три сюжетно связанные эпизода-новеллы фильма Вулихера воспринимаются как обвинительный акт империалистическим монополиям, хищническими методами эксплуатирующим природные богатства стран «третьего мира», жестоко подавляющим малейшие попытки трудящихся в этих странах добиться изменения невыносимо тяжелых, бесчеловечных условий труда и жизни. Сюжет сценария основан на подлинных событиях, имевших место в Аргентине, но аналогичные и даже более показательные примеры можно было бы, наверное, найти почти в любой латиноамериканской или африканской стране, где иностранный капитал еще не утратил своих позиций, где он, приспосабливаясь к изменившейся обстановке, действует неоколониалистскими методами.

В заключительных кадрах картины автор подводит итог всему, что было на экране, устами одного из персонажей: «Нельзя поверить, что в нашей стране, имеющей три миллиона квадратных километров плодородных земель, где растут удивительные деревья кебрачо, где можно возделывать почти все, что захочешь, где есть золото, серебро, уголь и нефть, я повторяю, нельзя поверить, что в этой стране еще можно говорить о голоде, безработице и нищете». И все-таки можно...

Режиссер Хорхе Санхинес из Боливии снял свой фильм «Злейший враг», получивший главную премию Симпозиума молодой кинематографии стран Африки, Азии и Латинской Америки,— в Перу. Ему пришлось покинуть родную страну после завершения работы над картиной «Пути смерти», в которой разоблачалась деятельность профсоюзных боссов, предающих подлинные интересы трудящихся. «Злейший враг» — это рассказ о крестьянском восстании против помещичьей эксплуатации и произвола. Вначале бунт, толчком к которому послужило убийство помещиком одного из крестьян, носит стихийный характер. Позднее к восставшим пеонам присоединяются партизаны, и тогда



«Дерево без корней», режиссер Христо Христов (Болгария)

совместная борьба приобретает более организованные и целенаправленные формы. Она еще далека от завершения, но победные перспективы ее становятся все яснее. Как отмечено в титрах, «в фильме снимались крестьяне, рабочие и студенты Латинской Америки». Тем самым режиссер хотел, видимо, подчеркнуть общность интересов трудовых людей всего континента.

Такие картины, как «Кебрачо» и «Злейший враг», свидетельствуют о том, что кинематограф в современной Латинской Америке становится политическим бойцом, что на материке идет борьба прогрессивного киноискусства социальной темы с коммерческим кино. Передовые художники латиноамериканских стран открыто говорят в своих произведениях о проблемах политических, стараются принять активное участие в решении этих проблем на стороне борющихся народов. Они смело используют страстный, зажигательный язык публицистики, обличающую силу кинодокумента.

До сих пор вы рассказывали о своих впечатлениях от просмотров игровых картин. Но, наверное, в программе Симпозиума были и документальные ленты. Ведь молодые кинематографии обычно начинают свой путь с хроники, с создания документальных фильмов. Какие из произведений документалистики, показанные на фестивале, представляли, по вашему мнению, наибольший интерес?

В первую очередь я бы назвал здесь ряд картин, созданных кинематографистами Сирии, Арабской Республики Египет и Организацией освобождения Палестины, посвященных борьбе арабских стран против израильской агрессии, за возвращение оккупированных Израилем земель, за восстановление законных прав арабского народа Палестины: «Сионистская агрессия» (Организация освобождения Палестины, авторский коллектив Палестинского союза кинематографистов), «Сила воли» (АРЕ, режиссер Набиль эль Бек), «За шесть часов» (АРЕ, режиссер Халиль Шауки), «Оккупация Газы» (Организация освобождения Палестины, режиссер Мустафа Асу Али), «Лекции о цивилизации» (Сирия, режиссер Амин Буни), «Жертвы» (Сирия, режиссер Вади Юсеф), «Стратегические цели» (Сирия, режиссер Фейсал Ясири). Как видите, таких фильмов было на Карловарском фестивале много.

Картина «Сионистская агрессия» получила премию Симпозиума молодой кинематографии стран Африки, Азии и Латинской Америки.

«Сила воли» и картина «За шесть часов» рассказывают почти об одних и тех же событиях — о начале военных действий на вос-

«Слово предоставляется вам», режиссер Мануэль Октавио Гомес (Куба)

«Романс о влюбленных», режиссер Андрей Михалков-Кончаловский (СССР)

точном берегу Суэцкого канала в октябре 1973 года, завершившихся внушительной победой египетской армии. «Жертвы» — короткий кинодокумент, построенный на монтажном сопоставлении снятого на пленку интервью со сбитым летчиком израильской армии — с кадрами варварских бомбардировок сирийской территории авиацией Израиля, вызвавших человеческие жертвы среди мирного населения. Хроника войны 1973 года положена в основу другого сирийского фильма — «Стратегические цели», наглядно доказывающего, насколько преступной была военная стратегия израильтян: израильские реактивные самолеты бомбят центр Дамаска, где нет и не было никаких стратегических целей; бомбы падают на жилые здания, больницы, школы, культурные учреждения, в том числе — и на резиденцию ООН.

«Сионистская агрессия» — это чистый документ, без единого слова комментария. Технически он снят несовершенно, и это не удивительно: операторы работали буквально под бомбами. Мы видим труп ребенка, обезображенный осколками. Вдруг — открываются глаза на мертвом лице: одни глаза только еще и живы... Это кадры, от которых останавливается сердце! Против преступности войны, против бесчеловечности агрессии бо-

«Кебрачо», режиссер Рикардо Вулихер (Аргентина)

рются своими фильмами арабские кинематографисты. Камера в их руках становится оружием. Такие фильмы пробуждают справедливую ненависть к агрессору, призывают к борьбе, которая обязательно завершится победой. Ведь народы арабских стран борются за правое дело, а правое дело всегда в конце концов побеждает.

Среди других документальных лент, демонстрировавшихся в рамках Симпозиума молодой кинематографии, мне запомнились: «Республика мира» (НДРЙ), документ, отразивший различные аспекты жизни народа Йемена; «Каменотесы» (Бразилия) — лента, герои которой — рабочие люди, тяжелым трудом в каменоломне зарабатывающие себе на жизнь; «Цели поколений» (Ирак) — о древних традициях культуры иракского народа, о переменах, совершившихся в стране после освобождения от колониального ига; «Северо-западный Камерун» (Камерун) — хроника жизни африканской деревни.

Нужно в то же время отметить, что молодые (и — совсем молодые, делающие лишь самые первые самостоятельные шаги) кинематографии были представлены не только документальными, но и полнометражными игровыми картинами, причем некоторые из них сделаны на хорошем профессиональном уровне и свидетельствуют о стремлении их авторов развивать оригинальные средства кинематографической выразительности, опираясь на богатый опыт прогрессивного мирового кино. Так, одну из трех основных премий Симпозиума получил сенегальский режиссер Тидиан Ава за фильм «Бронзовый браслет», в котором развернута драматическая история жизни и смерти молодого африканца; он пришел из деревни в город с честным намерением трудиться, с желанием начать новую жизнь, пользуясь достижениями культуры и цивилизации, о которых так много слышал у себя в деревне. Но город развращает его, делает из него бандита и в конце концов — убивает. Авторы далеки от утверждения тезиса, будто африканец вообще не может достойно существовать в условиях городской цивилизации, поскольку город, показанный в картине «Бронзовый браслет»,— это город, еще сохранивший многие пороки и неразрешенные проблемы, оставшиеся как тяжелое наследие колониальной эпохи. По существу говоря, герой Тидиана Ава сталкивается в городе не с цивилизацией, а с ее худшими, извращенными проявлениями — и не выдерживает этого столкновения.

На ту же тему, ныне ставшую актуальной для многих молодых независимых африкан-

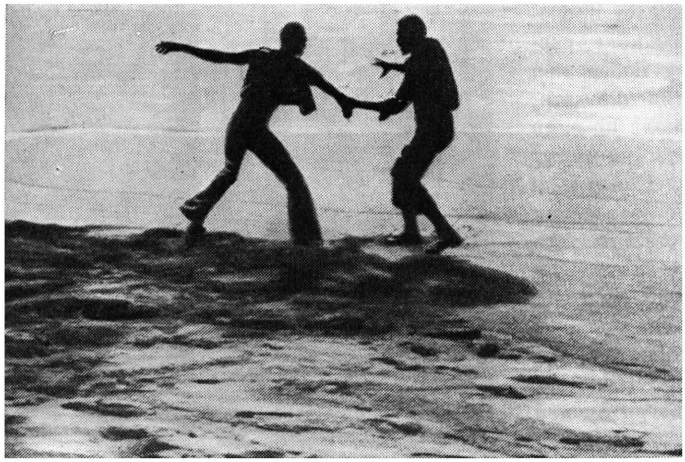
«Злейший враг», режиссер Хорхе Санхинес (Боливия)

ских государств, сделан ганский фильм «День Аллега» (режиссер Даниэльс). Правда, он не столь драматичен, как «Бронзовый браслет», но зато пытается дать более подробное и внимательное исследование волнующих миллионы африканцев социальных вопросов.

Интересно будет сравнить программу Симпозиума фестиваля 1974 года в Карловых Варах с фильмами, которые покажут молодые кинематографии стран Африки, Азии и Латинской Америки на IV Ташкентском международном кинофестивале в 1976 году. Во всяком случае, есть немало признаков, позволяющих ждать интересных новых результатов от многих кинематографистов, усилиями которых зародилось и набирает силу национальное киноискусство многих стран «третьего мира».

В числе призеров фестиваля есть три картины, созданные прогрессивными художниками капиталистических стран — «Война и люди» (Япония), режиссер Сацуо Ямамото; «Короткий отпуск» (Италия), режиссер Витторио Де Сика; «Конрек» (США), режиссер Мартин Ритт. Что вы можете сказать об этих произведениях?

Очень сильное впечатление оставил фильм «Война и люди», получивший премию «Розы из Лидиц». Это одна из наиболее почетных наград Карлововарского фестиваля, и, кстати сказать, японская картина получает ее уже второй раз. Фильм был снят при техническом содействии «Мосфильма», в титрах выражается благодарность за помощь при осуществлении постановки киностудии и режиссеру Юрию Озерову. Сацуо Ямамото принадлежит к старшему поколению японских кинематографистов (он начал работать как режиссер-постановщик еще в 30-е годы); большинство его картин отличает интерес художника к социальным проблемам, о которых говорится в экспрессивной, зачастую — полемичной, страстной манере. Свой первый антимилитаристский фильм «Война и мир» Ямамото поставил уже через два года после того, как Япония потерпела жестокое поражение во второй мировой войне, приведшее страну на грань национальной катастрофы. Лента, показанная на XIX МКФ в Карловых Варах,— третья часть трилогии Ямамото, дающей широкую картину жизни японского общества в период последней войны. История семьи Годаи развертывается на фоне событий огромных масштабов, а внутри самой семьи сталкиваются противоположные мировоззренческие позиции, характерные для японской действительности того времени. Милитаризм, враждебность войны человеку, жизни, высоким устремлениям людей разоблачаются этим



«Бронзовый браслет», режиссер Тидиан Ав (Сенегал)

фильмом с убедительной страстностью. Очень важно, что такое произведение сделано в Японии, самими японцами; оно не только осуждает милитаризм как политику, пагубную для страны и народа, но и вскрывает его исторические, социальные корни; оно, как я думаю, о многом говорит поколениям японцев и людям в других странах — и тем, что пережили войну, и тем, что появились и выросли в мирные годы...

Не многие из фильмов фестиваля вызвали столь же единодушное одобрение — и зрителей и членов международного жюри,— как «Короткий отпуск» Витторио Де Сика, недавно скончавшегося классика итальянского кино. Нужно прежде всего отметить, что это фильм Де Сика! Сразу вспоминаются замечательные ленты прошлых лет, созданные им в период возникновения и расцвета неореализма: «Похитители велосипедов», «Чудо в Милане», «Умберто Д». «Короткий отпуск» сближает с ними отношение к людям — в жизни и на экране,— глубокий, подлинный демократизм художника, его любовь к своим героям, заинтересованность их судьбой. В то же время это очень национальное произведение киноискусства, сделанное в характерной для итальянского кинематографа манере: когда смотришь его — грустишь и смеешься... Но на душе — светло. Светло от встречи с людьми, добрыми и честными, мужественными и нравственно цельными. Их нельзя не полюбить.

Просто поразительна игра Флоринды Болкан в главной роли — Клары, женщины из семьи обыкновенных рабочих, живущей в Милане. Актриса выбрана абсолютно точно. И очень точно, с подробностями, во всех деталях показана ее жизнь, трудная, хлопотная, почти не оставляющая человеку времени для самого себя, столь небогатая радостями...

«Короткий отпуск» — это фильм о рабочем классе, хотя в нем почти нет производственных сцен. Но в нем ощутимо такое понимание характера, жизни и забот рабочего человека, его надежд и разочарований, что зритель проникается живой симпатией к человеку-труженику. Возможно, я немного субъективен и склонен переоценивать фильм, но в нем есть действительно потрясающие сцены, в этом, думаю, со мной все согласятся. В «Коротком отпуске» мы опять встретились с Де Сика лучших времен, с продолжением плодотворных традиций неореализма, изменившихся и обогащенных новыми важными качествами.

Американский фильм «Конрек» — история

молодого учителя, который приезжает преподавать в захудалой негритянской школе, расположенной на острове, где-то у побережья штата Южная Каролина. Негритянские дети, многие из которых, пробыв в школе не один год, так и не научились грамоте, не могут правильно выговорить его имя, Конрой, и называют Конреком, отсюда и заголовок фильма. Конрою приходится сталкиваться не только с трудностями, так сказать, материальными: школьное здание давно обветшало, в нем всего два тесных класса. Госпожа Смит, директор школы, придерживается жестких методов воспитания, которые, по ее мнению, только и годятся в негритянской школе. Кроме того, Смит — негритянка и к Конрою, белому, она относится с некоторым недоверием. А Конрек, новый человек, хочет все изменить в старой школе, хочет пробиться к душам ребятишек, которым так не хватает доверия, любви, искренней заботы. Ему это удается, но в корне он ничего исправить не может. У Конроя возникает конфликт со школьным инспектором, не одобряющим методов молодого преподавателя, и тот оказывается вынужденным покинуть школу и учеников, многие из которых успели к нему привязаться. Фильм этот, очень гуманный, человечный, высоко нравственный и для современной Америки, с ее переплетением сложных социальных и расовых проблем, актуален. Выступавший перед показом «Конрека» представитель дирекции Международного кинофестиваля в Сан-Франциско с большим одобрением отозвался о работе Мартина Ритта. Как уже было сказано, «Конрек» получил одну из четырех главных премий XIX Карловарского фестиваля.

Расскажите, пожалуйста, об обстановке, в которой протекала работа международного жюри фестиваля.

Ну, вы, разумеется, не ждете, что я стану сейчас выдавать наши «профессиональные секреты». Однако то, что мы работали очень дружно и по-деловому, никаким секретом не является и об этом особенно приятно сказать, потому что далеко не всегда жюри международных киносмотров умеют избежать

«Война и люди», режиссер Сацуо Ямамото (Япония)

«внутренних столкновений». У нас их не было. Все решения принимались единодушно и выражали мнение каждого из нас. Это, конечно, не означает, что на наших заседаниях не было споров по дискуссионным вопросам, но в итоге нам всегда удавалось прийти к единому коллективному мнению, что и требуется от всякого компетентного жюри.

Среди нас были люди, представлявшие кинематографии разных стран Европы, Азии, Латинской Америки, но нам всем в равной степени были близки и дороги идеи карловарского кинофорума, что и обеспечило прежде всего успех нашей работе. Далеко не последняя заслуга принадлежит в этом деле нашему председателю, чехословацкому киноведу, профессору Антонину Броусилу, эрудированному, внимательному и абсолютно уравновешенному человеку, общаться с которым было очень приятно.

Здесь же хочу сказать, что фильмы, представленные на XIX МКФ в Карловых Варах, доставляли жюри киносмотра, как, наверное, и зрителям фестиваля, не одни только радости.

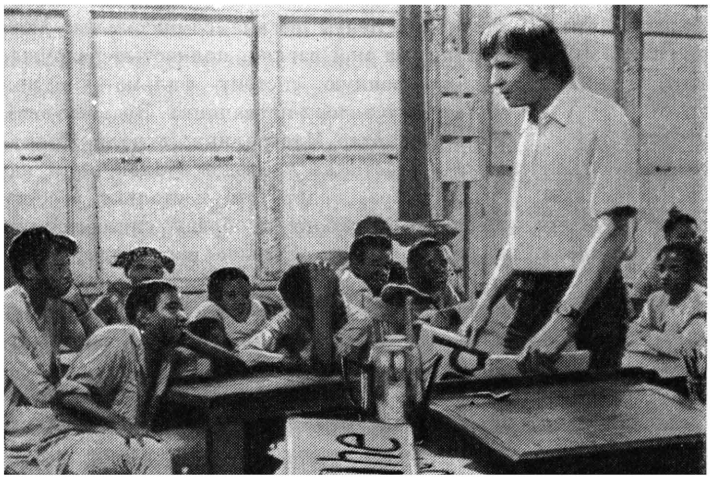
Например, великая кинематографическая держава Франция по совершенно очевидным причинам не получила в прошлом году никакой премии, хотя и была представлена в конкурсной программе фильмом Ива Робера «Привет, артист!» с участием популярнейшего актера мирового кино Марчелло Мастроянни. Сам факт выдвижения такой картины на серьезный международный конкурс, каковым является Карлововарский фестиваль, вызывает вполне законное недоумение. Никаких значительных вопросов, никаких актуальных проблем Ив Робер в своей картине не коснулся. Да и эстетические достоинства этой ленты весьма сомнительны: Мастроянни, на мой взгляд, полностью разрушает художественную систему фильма — в роли маленького актера-неудачника. Ведь все знают к а к о й актер Мастроянни; в роли жуликоватого участника эпизодов (таков он в картине Робера) видеть его настолько неестественно, что доверие к образу снимается уже в самом начале. Дальше происходят сдвиги только в худшую сторону, поскольку отмеченное сюжетное несоответствие ничем не компенсируется: заботы героя, его многочисленные интрижки, его неудачи не способны никого по-настоящему взволновать. В общем, такой фильм н е представлял французское кино, с чем, кстати, согласился и руководитель французской делегации на фестивале.

«Короткий отпуск», режиссер Витторио Де Сика (Италия)

Упомяну в той же связи и картину Максимилиана Шелла «Пешеход», представленную ФРГ. Ничего не скажешь — интересно и вполне профессионально сделанная лента. Но для меня — это фильм «с двойным дном»: с одной стороны, он вроде бы (вроде бы!) разоблачает и осуждает фашизм, а с другой — в определенном смысле зовет посочувствовать бывшему военному преступнику. Не то чтобы он его вовсе оправдывает, но сочувственное отношение заметно. А лично я не хочу сочувствовать человеку, на совести которого — смерть хотя бы одного ребенка! Выбрав т а к у ю тему, нельзя оставаться на объективистской позиции, на «беспристрастной» точке зрения. Подобная позиция, при всей своей видимой объективности,— все равно пристрастна. И несмотря на огромное уважение к Максимилиану Шеллу, режиссеру и актеру, я не могу принять этой его картины. Мне вспоминается Шелл из «Процесса в Нюрнберге», поставленного Стэнли Креймером. Там он был гораздо определеннее.

Добавлю, что и в тех случаях, когда речь шла об исключении того или иного фильма из основного списка призеров, мнения членов жюри также не расходились.

Вы только что затронули очень важный вопрос — о том, в какой мере позиция художника влияет на четкое, недвусмысленное



«Конрек», режиссер Мартин Ритт (США)

выражение идей, которые должен внушать зрителю кинематограф прогрессивного направления. Сейчас существует своего рода мода на политический фильм, и те, кто пытается ей следовать, не обладая твердой идейной позицией, нередко приходят к созданию псевдополитических лент, которые только по внешней видимости относятся к политическому кино. Что вы думаете по этому поводу?

Думаю, что далеко не каждую картину, в которой речь идет о политике, можно воспринимать как произведение искусства, способное оказать помощь в борьбе прогрессивных сил, даже — из тех, что выдаются их создателями за «бунтарские», антибуржуазные, антирасистские.

Вот, к примеру, фильм итальянского режиссера Нанни Лоя — «В Америку и обратно», который тоже был показан в Карловых Варах в прошлом году. В нем режиссер затронул, на первый взгляд, немало серьезных проблем, но исследовал он их, как мне представляется, только в самом поверхностном слое. Картина сделана с большим мастерством, оригинально. Хроника, импровизация и игровые эпизоды соединены настолько «чисто», что даже не всегда понятно, где совершился переход от одного к другому. И актеры играют хорошо. Но трактовка проблем — весьма упрощенная. Потому и сами проблемы могут вызвать к себе двоякое отношение. Здесь есть что-то от игры в политику. И потом, нам как бы все время говорят: посмотрите, как это отвратительно, но... может быть, вам это понравится... Мне приходилось видеть немало фильмов, снятых молодыми американскими кинематографистами, которые гораздо более смело, а главное,— более искренне и определенно говорят о непорядках в своей стране. И не ищут симпатий публики, лишь по видимости настроенной демократически. У Лоя есть фильм, действительно представляющий прогрессивное крыло итальянского политического кинематографа — «Четыре дня Неаполя», хорошо знакомый нашим зрителям. Приходится признать, что «В Америку и обратно» — это своего рода сдача позиций.

Отсутствие четкой идейной ориентации (я уж не говорю об откровенно недобросовестных, спекулятивных попытках использовать интерес современного человека к политике в коммерческих или реакционных целях; к ним картина «В Америку и обратно», конечно же, не принадлежит), неумение разобраться в сложной политической ситуации ведет зачастую к весьма печальным последствиям для художников, которые на словах

причисляют себя к левым, но, если разобраться в их творениях по существу, попадают в стан левацки настроенных демагогов, препятствующих успешному развитию борьбы истинно революционных сил. Так появляются «антибуржуазные» опусы, вроде «Большой жратвы» Феррери. Сколько бы мне ни говорили, что это фильм-обличение потребительского общества, я все равно не поверю: нельзя показывать распад общества таким образом, чтобы это растлевало людей. А подобные картины растлевают зрителя.

Нельзя пользоваться любыми средствами, даже если тебе кажется (а многим кинодеятелям на Западе это и в самом деле только кажется), что ты ясно видишь нужные людям и искусству цели.

Экран XIX Международного кинофестиваля в Карловых Варах — очень сильный аргумент в поддержку такой точки зрения. Фильмы, вроде упомянутой ленты Феррери, на него, разумеется, не попали. Однако сравнивая программу, показанную социалистическими кинематографиями, картины, созданные прогрессивными кинематографистами афро-азиатских и латиноамериканских стран, с программой, представлявшей кинематограф Запада, с фильмами, которые можно видеть, например, на фестивале в Канне, приходишь к следующему выводу.

Стремлению вплотную приблизиться к жизни, к важнейшим социальным процессам, активному вторжению в политику — всему, что составляет неотъемлемые качества социалистического киноискусства и источник его силы, западной кинематографии нечего противопоставить.

В Карловых Варах практически не было фильмов, которые с такой же страстностью, с таких же ясных, передовых позиций вели бы исследование современности и истории, как это делает кино стран социализма. С этих позиций мы и должны вести дальнейшее наступление.

Международный киносмотр, проходивший в Чехословакии, убедительно продемонстрировал победную силу идеалов, вдохновляющих нас в этом наступлении.

Кризис буржуазной культуры и экран

Ю. Комов

Кинематограф в США: бизнес любыми средствами...

От нашего кинообозревателя

В феврале 1974 года в Нью-Йорке состоялась, наконец, премьера фильма Чарлза Чаплина «Король в Нью-Йорке», 17 лет спустя после первого показа этой картины в Англии. Многие мастера мирового прогрессивного кино в Америке и до сих пор не в почете, хотя, как утверждают, времена «охоты на ведьм» миновали...

Просмотры старых лент вообще проходят в Нью-Йорке нечасто; обычно их организуют музеи, а также различные общества для очень узкой аудитории: только для своих членов. «Киноконвейер» практически «решает» проблему долголетия фильма: оно исключается. Система повторного выпуска картин прошлых лет на экраны кинотеатров считается малорентабельной, и прокатные фирмы ее избегают. Старые ленты целыми блоками уступаются по сходной цене телекомпаниям. Бизнес есть бизнес...

По подсчетам бухгалтеров от кино, сделанные «по старинке» фильмы, выдержанные не в духе «яростной» современности, до последнего времени не оправдывали себя в прокате и потому практически не появлялись на экране. Как выясняется теперь, многие зрители, в основном — люди среднего и пожилого возраста, постепенно стали просто забывать о существовании кино, поскольку репертуар кинотеатров чаще всего им не по душе. «Кризис жанра» пустого, развлекательного, на манер «боев гладиаторов», фильма наступал незаметно. Ленты насилия и секса еще делают кас-

совые сборы, но круг их поклонников сужается. Прокатчики внимательно и — не без тревоги следят за конъюнктурой на кинорынке; им постоянно приходится открывать новые «пути в Америку». Сейчас как будто наметилась тенденция (возможно, она и зачахнет, ибо почва для нее — не самая благоприятная) снимать ленты, выдержанные в европейских «академических» традициях. Отвернувшись от «жути» современности, бросить взгляд в «старое доброе» прошлое... Одна из форм — экранизация классики.

В последнее время на экраны в США чаще выходят фильмы, поставленные по произведениям известных американских и европейских художников слова. Формируется новая мода. В «ловушках» специалистов по опросу общественного мнения оседают данные об усталости зрителя, его апатии к насилию и грязи, ставшим привычными и обыденными на экране и в жизни. У американского зрителя подспудно и параллельно усиливается тяга к красивости и декоративной элегантности, к покою и хотя бы внешнему благополучию. На экран начинают возвращаться сентиментальность, традиционный «хэппи энд» и даже лирика. Многие американцы, среди них — зрители и создатели фильмов, жаждут «покоя и истины», хотят найти их в абстрактно понимаемых чувствах любви и гармонии, без борьбы. Но практическая, сугубо деловая действительность возвращает их с облаков на землю, бросает ежедневно в двадцатичетырехчасовой марафон, заставляет «проталкиваться локтями»... Какие уж тут «покой и истина»...

Как делаются фильмы в условиях буржуазного кинопроизводства? Каков процесс их зарождения? Какие пружины приводят в действие механизм рекламы? Столько вокруг этого толков, намеков, «таинственности»...

Франсуа Трюффо поставил в позапрошлом году фильм «Американская ночь» — о работе съемочной группы. (Фильм, распространенный в США компанией «Уорнер Бразерс», был назван лучшей картиной 1973 года в ходе 39 ежегодного опроса членов Кружка нью-йоркских кинокритиков. Франсуа Трюффо, по суждению двадцати шести специалистов, был назван

«Великий Гэтсби», режиссер Джек Клейтон

лучшим режиссером, а Валентина Кортезе — лучшей исполнительницей «вспомогательной» роли.) Жан-Луи Ришар в содружестве с Сюзанн Шифман и самим Трюффо написали сценарий. Трюффо рассказывал, что готовил материалы к этой работе в течение четырех лет, занося в записные книжки всевозможные истории, отрывочные мысли, анекдоты, услышанные на рабочих площадках киностудий. Тема эта увлекает и зрителя: Трюффо показал жизнь членов съемочной группы «за кадром», их взаимоотношения, трудовые будни. Режиссер пошутил, сказав, что для него «съемка фильма — это примерно как поездка в дилижансе по «дикому Западу»: сначала вы

надеетесь, что путешествие будет приятным, потом просто не чаете поскорее добраться до пункта назначения».

В Соединенных Штатах прежде, чем пуститься в такую дальнюю дорогу, путь «дилижанса» рассчитывается с высокой точностью, как если бы его пассажиры собирались достигнуть другой планеты. Все должно быть учтено: мода, вкусы, настроения. Иначе зрители просто пройдут мимо. Чтобы принести доход, фильм обязан стать событием (или, по крайней мере, отголоском событий реального мира). Камера старается заглянуть в душу, угадать, что там происходит, убедить зрителя в том, что настроения и мысли авторов картины ему близки. Часто это серьезная и захватывающая игра.

Вот как в нее играют в Соединенных Штатах.

В Нью-Йорке сейчас в моде 20-е годы. С легкой руки журналов для женщин и журналов мод, сезон 1973/74 годов стал триумфом «стиля Гэтсби». Все — от белых спортивных свитеров и женских шляпок до чарльстона и настроений предкризисного (накануне краха 1929 года) разгула, все пошло в ход. Осуществлялась умело организованная, добротная, полностью управляемая кампания по рекламе вышедшего на экраны страны фильма «Великий Гэтсби».

Известное произведение крупнейшего американского писателя экранизировали много раз: впервые в 1926 году, через год после выхода книги в свет, появилась немая лента с участием Луи Уильсон и Уорнера Бакстера; в 1949 году Гэтсби играл Алан Пэдд, Дейзи — Бетти Филд. Сделать новый фильм, спроецированный в настоящее, ответить на ностальгию американцев по «прекрасной мечте», обкарнав, по возможности, не вписывающиеся в ее рамки «грубые» контуры реалий,— такой была задача новой киноверсии. Фильм хотели снимать многие — Питер Богданович, Артур Пенн, Майк Николс, даже Уоррен Битти.

Администрация «Парамаунта» решила вопрос практично: «Великий Гэтсби» должен был стать «фильмом года», событием. Прибыльным событием... Стратеги студии, Фрэнк Яблэнс и Роберт Эванс, пустили машину в ход, заранее наметив маршрут: по проторенной дорожке «Гэтсби» должен был повторить успех «Истории любви», картины, собравшей 84 миллиона долларов, и «Крестного отца», принесшего студии по последним подсчетам 145 миллионов. Президент «Парамаунта» заявил, что «Гэтсби» станет картиной, завершающей этот «великий треугольник», «стороны» которого: современная лирика — насилие — мелодрама.

За сценарий картины взялся Трумэн Капоте, но его трактовка не устраивала фирму. Роман Фицджеральда переложил для кино постановщик «Крестного отца» и обладатель «Оскара» за сценарий фильма «Паттон» Фрэнсис Форд Коппола.

Вот его вариант: Джей Гэтсби, таинственный бутлегер—действие происходит во время «сухого» закона в США, — пытается воскресить свой мимолетный роман с Дейзи, богатой, сентиментальной, испорченной бездельем и негой женщиной. Составив себе состояние не совсем «респектабельными» способами, Гэтсби выкарабкался наверх, чтобы быть рядом с Дейзи, живущей все той же роскошной жизнью, замужем за человеком из «своей среды». «Богатые девушки не выходят замуж за бедных юношей» — ее программная фраза; сюда вложено ее представление о мире.

Как и Гэтсби, к «блестящей» жизни тянется Миртл, любовница Тома, мужа Дейзи (Брюс Дерн), жена владельца захудалой бензоколонки.

Богачи отгорожены от окружающей действительности защитным пространством «своей среды». Люди, вышедшие из низов или обретающиеся там, не имеют этого спасительного щита. Миртл (Кэрин Блэк) погибает под колесами автомобиля, за рулем которого находилась Дейзи; ее муж кончает с собой, убив не Тома и не Дейзи, а Джея Гэтсби, мечтателя и романтика, уходящего из жизни в счастливом неведении сущности мира, в котором он жил, его эгоистичности, подлости и безразличия.

Роберт Редфорд, исполнитель роли Гэтсби, и Мия Фэрроу (Дейзи) сыграли великолепно. После просмотра трудно представить себе

«Великий Гэтсби», режиссер Джек Клейтон

героев другими (Гэтсби мог бы сыграть Марлон Брандо или Стив Маккуин, Дейзи — Кандис Берген, Фэй Данавей, Кэтрин Росс, которые пробовались на эту роль). Роберт Эванс, один из руководителей «Парамаунта» готовил фильм для Эли Мак-Гроу. Когда планы изменились, как пишут всезнающие кинорепортеры, Эванс получил телеграмму из Лондона от Мии Фэрроу: «Дорогой Боб, могла бы я стать твоей Дейзи?» В этом составе фильм, сделанный английским режиссером Джеком Клейтоном*, в марте вышел на экраны сразу 370 кинотеатров США. Хорошая реклама обеспечила запланированный успех: только предварительные заказы на билеты дали 18,6 миллионов долларов. (Фильм обошелся компании в 6,4 миллиона.)

Здесь приводится «голливудская» статистика, в связи с чем представляется интересным сказать несколько слов о «компьютерном», коммерческом в первую очередь, подходе к созданию фильмов в США.

«Великого Гэтсби» называют детищем двух «китов» «Парамаунта», молодых администраторов Фрэнка Яблэнса (38 лет) и Роберта Эванса (43 года). Оба составляют слаженный тандем: на Эвансе лежат повседневные заботы — отбор сюжетов и организация съемок фильмов; арена действия Яблэнса — Нью-Йорк, он — распространитель и рекламный агент. Яблэнс осуществляет также бюджетный контроль; дебет с кредитом у него, судя по всему, сходятся.

О президенте «Парамаунта» рассказывают такую историю: отдыхая на Корсике, он нашел время зайти в местный кинотеатр и был рад увидеть, что там демонстрируется «История любви». Одно только обстоятельство испортило Яблэнсу настроение — за вход брали всего три франка. Посетив владельца кинотеатра, Яблэнс убедил его повысить стоимость билетов. До того, как он стал три года назад президентом, Яблэнс занимался изучением кинорынка, финансирования производства и системы проката. Считают, что жилка профессионального предпринимателя — наиболее ценное качество среди других его талантов. Кинобизнесу такие люди нужны!

Не менее энергичен и современен Роберт Эванс. Начав свою карьеру в Голливуде в качестве актера, но быстро поняв, что это не его стихия, Эванс в начале 60-х годов заявил о себе, как о многообещающем продюсере, обладающем практическим складом ума, трудолюбием, хваткой делового человека и умением «делать» деньги. Именно эти достоинства привлекли к нему внимание Чарлза Блюхдорна, президента компании «Галф энд Вестерн», владеющей студией «Парамаунт».

Интересно, что сам Блюхдорн предпочитает оставаться в тени; он не раз подчеркивал, что не вмешивается в дела администрации студии.

---

* Клейтон — автор пяти фильмов, среди которых — знакомый советскому зрителю «Путь в высшее общество» и такие известные картины, как «Сыновья и любовники», «Муж — объелся груш». За последние семь лет это первая работа режиссера. (*Прим. автора.*)

Такой же политики придерживается и Кирк Керкорян, вице-президент «Метро-Голдвин-Майер» (МГМ), которому принадлежит 48 процентов акций этой компании. На страницах журнала мы уже рассказывали об одном из представителей «нового Голливуда», администраторе на службе у Керкоряна, Джеймсе Обри, недавно ушедшем с поста президента МГМ. Многие полагают, что уход Обри был связан с тем, что он просто завершил работу, которая для него предназначалась: он распродал все, что можно было продать из реквизита и киноархива студии, свел к минимуму выпуск дорогих картин, не оправдавших затраченных на них средств, наладил «средней руки» прокат и «спокойные рельсы» для студии, приносящей разумный доход. Часть фильмотеки была продана прокатной фирме «Юнайтед Артистс», к ней же перешли, за определенную сумму, права на распространение в течение следующих десяти лет фильмов производства МГМ. Большинство «заокеанских» киновладений (театры, залы) МГМ перешло к «Синема Интернешнл Корпорейшн». Короче говоря, многое пошло с молотка, однако отнюдь не в ущерб владельцу. Просто новые времена диктовали новую тактику в коммерции.

Отдавая основную работу на откуп талантливым администраторам, подлинные владельцы спускаются со своих «олимпов» лишь тогда, когда речь идет о решении вопросов, относящихся к рентабельности предприятия. Все чаще кинопрокат вообще становится побочной областью деятельности таких коммерческих конгломератов, как, например, «Галф энд Вестерн Индастриз», владеющей студией «Парамаунт», или «Транс-Америка Корпорейшн», заправляющей делами «Юнайтед Артистс».

Кинопромышленность США претерпевает значительные изменения. Времена «великого Голливуда», независимого и сильного, канули в вечность. Красивая легенда постепенно забывается: грандиозный «ноев ковчег», пристанище талантов, стоит на приколе — почти живой архаизм. Более 30 лет (1925—1958) Голливуд считался столицей мирового кинематографа. «Трубы» студий дымили, не переставая. В 30-е годы ежегодно выпускалось в среднем по 500 картин, а 40-е — 400. С 1958 года наметился явный спад: съемки фильмов стали дорожать, режиссеры начали уходить. Стало не хватать работы членам Международного объединения работников театральной сцены, насчитывающего 20 тысяч человек, членам Союза кинооператоров США и Канады и Гильдии киноактеров, объединяющей в своих рядах 26 тысяч исполнителей. В этой связи прибавилось работы Голливудскому киносовету, представляющему интересы актеров. Начались переговоры с Ассоциацией продюсеров, поиски новых путей, форм работы. В ноябре 1970 года киносовет провел конференцию, в работе которой приняло участие несколько тысяч человек. Главным в повестке дня являлся вопрос о том, как избежать безработицы в кинопромышленности. На конференции выступали губернатор Калифорнии Рональд Риган, «перескочивший» из седла голливудского ковбоя в губернаторское кресло, и другие политические деятели. Обещания решить проблему сыпались, как из рога изобилия. Летом 1971 года положение стало настолько серьезным, что в своем «малом, калифорнийском Белом доме» с профсоюзными лидерами, представляющими так называемую «промышленность развлечений», вынужден был встретиться тогдашний президент Никсон. Переговоры, как говорится, велись на высоком уровне. Новые обещания, однако, мало что изменили. В докладе, выпущенном киносоветом в феврале 1973 года, приводились убедительные данные о неуклонном росте безработицы среди киноработников. Актеры все чаще оказывались за воротами студий, многие из которых, как, например, «Эй-Би-Си Филмз», «Синема Сентер», «Нейшенл Дженерал», либо вовсе прекращали свое существование, либо начинали заниматься побочным бизнесом: МГМ — постройкой судов и увеселительных заведений, «XX век—Фокс» — сдачей в аренду студийных помещений и т. д.

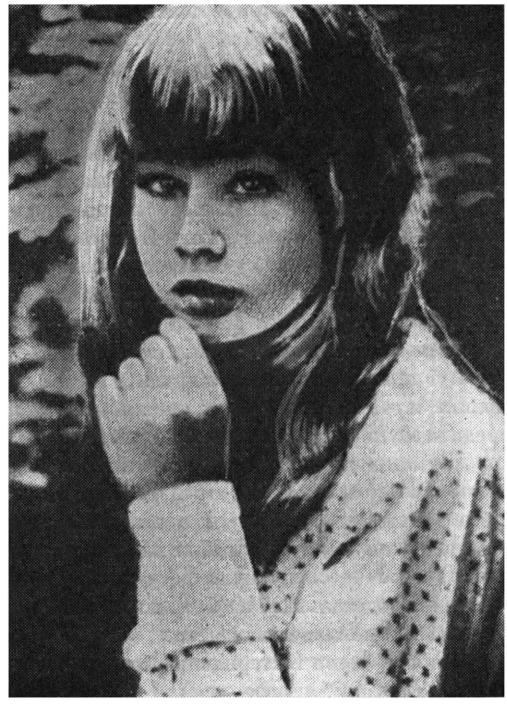
Практически в Голливуде сейчас действует лишь шесть крупных компаний; они либо играют вспомогательную роль, являясь своеоб-

разными филиалами многоотраслевых корпораций, для которых кино такой же бизнес, как и любой другой, либо, постепенно отказываясь от проката фильмов и их рекламы — самого прибыльного, но требующего значительных капиталовложений дела в кинопромышленности, — переходят к освоению более доходных отраслей «шоу-бизнеса».

Так, недавно в Лас-Вегасе с большой помпой был открыт построенный МГМ 26-этажный «Гранд-отель», первый этаж которого занимает самое большое в мире казино. Администрация МГМ предпочитает вкладывать деньги в надежные предприятия: арифметика проста—доходы от фильмов падают, а цены на номера в отелях растут. МГМ теперь, значительно сократив свою кинопродукцию и осуществляя ее прокат через другие компании, непосредственно занимается организацией «шоу» (сезон 1974 года в «Гранд-отеле» открылся сводной программой «Голливуд, Голливуд», затем пошли представления Дина Мартина, Ширли Мак-Лейн и других) и — игорных заведений.

По сообщениям прессы, МГМ распродала обширные участки земли, на которых располагались съемочные площадки. Как пишут, в помещениях и оффисах МГМ «людей искусства» сменяют бухгалтеры, специалисты по статистике и «настоящие, деловые люди». Гаснут огни блистательной некогда, считавшейся самой богатой и большой студии Голливуда, обладавшей, как любили говорить, большим количеством «звезд», чем их можно насчитать в небе.

Администраторы МГМ все чаще теперь торгуют легендой студии, ее былой славой. На экраны вышел и пользуется некоторым успехом фильм «Вот это зрелище!» — компиляция отрывков из музыкальных картин, сделанных МГМ в период 1929—1958 годов. Однако, как мы уже писали в нашем журнале, мюзиклы сейчас в США не особенно популярны, да и побочные доходы (как, например, продажа пластинок с музыкой из фильмов) невелики. Впрочем, вряд ли авторы названной ленты рассчитывали на большой успех: в конце концов, они выступали лишь в роли



«Изгоняющий дьявола», режиссер Уильям Фридкин

редакторов, перекраивавших старые шедевры, напоминающие зрителям среднего и старшего возраста о славных временах расцвета мюзикла, доброго жанра «старой сказки», которую никто уже больше не хочет рассказывать даже детям...

Дабы удержаться на поверхности, студии в США должны находиться в состоянии непрерывного стресса: мгновенный успех, как вспышка,— и полоса прозябания. Тот же Фрэнк Яблэнс заявил недавно, что свою задачу он и его помощники видят в том, чтобы «создавать фантазии, большие, чем сама жизнь, показывать страх, больший, чем страх людей перед реальностью». Эта «сверхзадача» нередко приводит к тому, что кинематографисты ищут новое на ощупь: иногда попадают в «яблочко», часто бьют в «молоко». Взлеты и

падения, этот скачкообразный процесс успехов и провалов приводит к тому, что единственным критерием успеха становится получение больших кассовых сборов — любыми средствами.

Для «Уорнер Бразерс», например, своим Эвансом является Дик Шепард. Рассказывая о том, как он «курировал» картину «Изгоняющий дьявола» («Экзорсист»), Шепард не скрывает, что успех во многом обеспечила реклама, ибо книга Блатти, по которой написан сценарий, была малоизвестна; больше того, многие не знали даже значения слова «экзорсист». Аналогичной работой занимается на студии «XX век — Фокс» Джон Фридкин; он возглавляет группу по «рекламному продвижению» фильмов. Дело поставлено очень серьезно и, надо отдать должное, грамотно. Это целая наука, в которой свои специалисты: психологи, художники, писатели, внимательно следящие за настроениями зрителя, состоянием и вкусами аудитории, за предложением и спросом на рынке сбыта, рыночной конъюнктурой вообще. Многие критики на страницах американской прессы не раз уже отмечали, что добротная реклама нередко позволяет «финансистам от кино» сводить дебет с кредитом, почти независимо от художественных качеств ленты: фильм может идти в течение недели, пока зритель и критика его не «раскусят», но при хорошо организованной вокруг него шумихе за этот короткий промежуток времени можно по крайней мере оправдать расходы.

Создатели рекламы всегда с полным основанием приписывают часть успеха той или иной картины себе. Возвращаясь к рассказу о «Великом Гэтсби», приведем в качестве примера заявление одного из директоров студии «Парамаунт», занимающегося вопросами проката и рекламы фильмов, сказавшего, что, по его мнению, сейчас, происходит «гэтсбианизация» всей страны: распространяются мода, вкусы, леность и пассивность — «по Гэтсби» (авторы фильма прочли роман на свой лад). То есть продолжается процесс, начатый рекламной кампанией еще до появления картины. Пресса сообщает, что в стране увеличилось потребление спиртных напитков, особенно среди молодежи. Фирма, производящая виски — «Баллэнтайн Скотч», частично финансировавшая фильм, теперь, пользуясь правом «соавтора», каждый день дает по телевидению, с промежутком в 15 минут, рекламу «Вечера у Гэтсби — Баллэнтайн бывал там». Времена «сухого закона» в США, годы расцвета бутлегерства, оживают на экранах; под популяр-

«Пустыри», режиссер Терренс Малик

ную мелодию из фильма рождаются новые модные образы, новые «имиджи», красиво запакованные для американцев: «ах, эти беспечные люди, Том и Дейзи»...

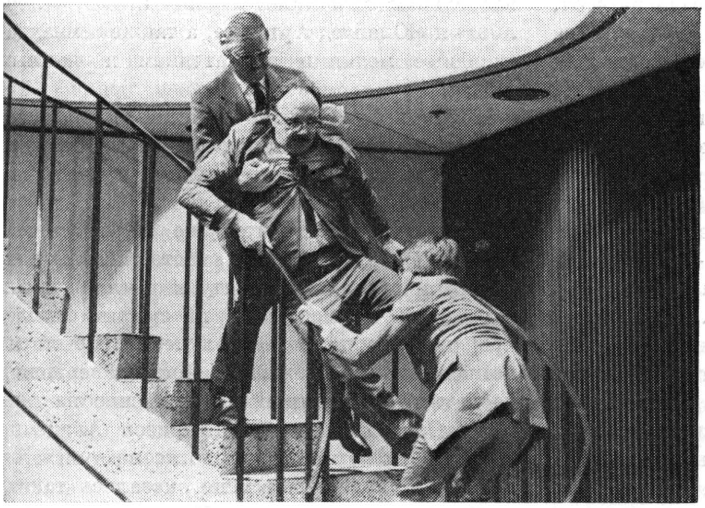
Мода на «Гэтсби», связанная с коммерческим успехом фильма, рождает, как это принято в кинопрокате США, новые картины, являющиеся продолжением «серии». Будь сейчас жив Фицджеральд, он стал бы одним из «принцев» Голливуда: «Парамаунт» собирается снимать фильм по его незаконченному роману «Последний магнат», затем картину «Зельда» — по биографии жены Фицджеральда, написанной Нэнси Милфорд и ставшей бестселлером несколько лет назад.

Трагическая фигура выдающегося американского писателя, непонятого и отвергнутого современниками, является теперь, в представлении американского обывателя, романтической, она овеяна орелом модной тайны, которую откровенно используют в коммерческих целях. Мало кто вспоминает сегодня, что Фицджеральд, умерший в 1940 году в возрасте 44 лет, последние четыре года работал на писательских «галерах» МГМ, где любой талант эксплуатировался беспощадно; что он слыл постоянным неудачником. Машина рекламы пущена в ход, и теперь любые неполадки в ее механизме — это чистый убыток. Другие студии могут «перехватить» аудиторию: дух соперничества — зачастую основной стимул для тех, кто делает фильмы в США. Президенту «Парамаунта» принадлежит следующая фраза: «Я ревную к успеху любого. Хочу, чтобы успех был только моей собственностью. Мы больше радуемся провалам наших конкурентов, чем собственным удачам».

Администраторы и подлинные хозяева американских студий действительно не любят ни с кем делить свой успех. Но это не означает, что они бросаются осуществлять проект, кажущийся им рентабельным, очертя голову, в одиночку. Напротив, в последнее время все чаще используется новая форма работы, своего рода деловое сотрудничество в кинопроизводстве. Чтобы максимально обезопасить себя от риска коммерческих неудач, студии нередко прибегают к так называемому смешанному финансированию проектов. Так, «Парамаунт» кооперировалась на «Гэтсби» с частными вкладчиками: их доля обязательств составила полтора миллиона долларов. Другую ленту, «Леди поет блюз», «Парамаунт» финансировала вместе с компанией по выпуску пластинок «Мотаун Рекордс».

В последнее время в кинопромышленности США проявилась и тенденция к так называемому «независимому» финансированию, когда формирование съемочной группы и финансовый риск берут на себя люди, не связанные непосредственно с какой-либо студией или кинокомпанией. Инициаторами могут стать меценатствующие толстосумы, известные

«Серпико», режиссер Сидней Люмет



«Подслушивание», режиссер Фрэнсис Форд Коппола

актеры, практически — кто угодно. Когда фильм готов, его показывают на студии представителям прокатных фирм, предлагая желающим принять участие в распространении. Если согласие получено, фильм выходит на экраны. Так, например, было с картинами «Нищие кварталы» и «Пустыри» — о них мы писали на страницах журнала, — купленными для распространения «Уорнер Бразерс».

Удачной считают эту форму работы молодые, начинающие режиссеры и актеры: здесь многие видят возможность сделать первый шаг к известности. Режиссеров привлекает возможность работать без надзора администрации компании, самим «клеить» картину. Частные вкладчики, как правило, не вмешиваются в процесс создания фильма: они не мешают и не помогают — ждут, когда придет время снимать проценты с вкладов. Это своего рода игра на бирже — можно и проиграть: отснятый фильм может вообще не попасть на экраны, если никто не согласится его показывать. С другой стороны, «независимые» проекты, как правило, не требуют таких капиталовложений, как ленты студийные; они обходятся дешевле, зато доля в прибылях, если таковая будет, у предоставивших средства может быть значительной. Среди лент, созданных таким образом и имевших успех, можно назвать, кроме уже упомянутых, картины «Саундер», «Медленно бейте в барабаны», «Серпико».

«Независимые» ленты начинают снимать и известные режиссеры: Фрэнсис Форд Коппола заявил недавно, что после успеха «Подслушивания» он собирается работать над тремя картинами, которые будут финансироваться исключительно из частных источников.

Если эта волна «независимого» кинопредпринимательства будет нарастать, не исключено, что следующей стадией процесса явится отказ создателей от посреднической роли студий. Они смогут договариваться о распространении фильма непосредственно с устроителями просмотров и организаторами проката. Такие случаи уже были. Джордж Скотт, известный советскому зрителю по фильму «Оклахома, как она есть», названный в 1970 году лучшим актером года и отказавшийся от «Оскара» в знак протеста против различного рода махинаций и рекламной шумихи в ходе кампании по выдвижению фильмов и авторов, собирается выступить в следующей своей ленте «Дикарь на свободе» сразу в нескольких качествах — продюсера, постановщика и исполнителя главной роли.

Половину расходов по съемкам фильма (бо-

лее полутора миллионов) Скотт взял на себя, вложив собственные средства и заняв на стороне. Остальную часть бюджета составили взносы одиннадцати, как их называют, «молчаливых партнеров». Скотт — пожалуй, впервые за всю историю американского кино — собирается сам быть распространителем своего фильма и его «продавцом»: любой владелец кинотеатра может приобрести ленту непосредственно у Скотта, практически — единственного ее хозяина, а с ней — и права на неограниченный коммерческий показ. Сам Скотт считает этот вариант оптимальным, ибо, во-первых, он выпускает фильм, где последнее слово и последняя редакция принадлежат ему самому (в 1973 году Скотт поставил свой первый фильм «Ярость», который подвергся значительным редакторским «поправкам» в «Уорнер Бразерс»), и, во-вторых, по словам самого Скотта, «появляется возможность обойтись без посредника. Хороший, плохой, скучный, какой угодно,— продолжает режиссер,— «Дикарь на свободе» — мой фильм, и о нем будут судить как о моем фильме».

Если Джордж Скотт не «вылетит в трубу», и эта новаторская операция пройдет успешно, у студий, занимающихся, кроме постановки картин, еще и прокатом, появится в лице отдельного продюсера-постановщика-прокатчика серьезный конкурент. (В настоящее время 35—40 процентов кассовых сборов идет в карман студий, выпускающих данную картину.)

Скотт поставил дело серьезно: у него хорошие помощники и консультанты; среди них Чарлз Боасберг, бывший президент «Нейшнл Дженерал Пикчерз»; рекламными операциями, включая радио и телерекламу, занимается организованная им небольшая компания «Кемпбелл — Дэвон Продакшнз». Программа включает обязательное, запланированное посещение Скоттом целого ряда кинотеатров, разбросанных по всей стране: пожатие рук, улыбки, расточаемые зрителям, и пр. и пр. Боасберг заявил, что некоторые известные актеры уже обращались к нему с аналогичными предложениями создания «независимых» фильмов и организации их проката. Что касается «Дикаря на свободе», он уже запродан владельцам сети кинотеатров «Плитт», «Стерлинг» и «Юнайтед Артистс», а также семнадцати более мелкими прокатчикам и частным лицам.

Можно предполагать, что, если этот процесс пойдет дальше, Голливуд, который и без того «на ладан дышит», окончательно утратит свои позиции.

Следует добавить, что уже сейчас авторы «независимых» фильмов часто недовольны подходом студий к прокату и рекламе своих картин. У коммерсантов интерес к фильму пропадает быстро, едва получена прибыль на незначительные вложения. После завершения последней кампании по выдвижению на премию «Оскар» и вручения призов Академии искусства и науки кино многие недоумевали, почему в числе лучших не оказалось таких, например, лент, как «Нищие кварталы» (Объединение молодых кинокритиков Нью-Йорка* назвало ее лучшим фильмом года) или «Пустыри». Ответ простой: занятые саморекламой, организацией ажиотажа вокруг лент собственного производства, студии попросту забывали или даже не были заинтересованы в «обхаживании» этих «пасынков». Таким образом, за бортом конкурса оказывались многие значительные в художественном отношении картины.

Нередко мнение критики и зрителей расходится с авторами рекламы. Зная об этом, кинодельцы широко используют старый испытанный прием, приглашая в съемочную группу известных актеров и актрис, уже само имя которых может привлечь зрителя в зал.

Но и сами «звезды» нуждаются в поддержке и хотят увереннее смотреть в завтрашний день. Страховка необходима обитателям голливудского «олимпа». В Беверли-хиллз** процветает агентство Уильяма Морриса, представляющее интересы полутора тысяч директоров, продюсеров, актеров, сценаристов, среди которых Элвис Пресли, Джек Леммон, Уолтер Меттью,

---

* Молодые кинокритики Нью-Йорка, а также Национальное общество кинокритиков назвали Роберта де Ниро лучшим исполнителем «вспомогательной» роли за работу в этом фильме. (*Прим. автора.*)

** Район в пригороде Лос-Анджелеса, где расположены дома и виллы состоятельных киноработников Голливуда. (*Прим. ред.*)

Дайана Росс, Санни и Шер и многие другие. «Небольшие» поступления в виде процентов со всех их доходов делают агентство солидной фирмой: ежегодный оборот составляет порядка 20 миллионов долларов. Для членов этого своеобразного привилегированного «профсоюза», оказывающего в случае нужды помощь, это большое подспорье; для хозяев агентства — деловое предприятие, часть огромного кинобизнеса.

«Ни в чем, однако, нельзя быть уверенным,— заявил недавно Фрэнк Яблэнс,— следующая картина с Бобом Редфордом или Джеком Николсоном может лопнуть, как мыльный пузырь». Заявление президента «Парамаунта» не лишено оснований: не раз уже незаметно сходили с экрана, едва появившись, ленты с участием «звезд», таких, например, как Элизабет Тейлор («Великопостная среда») или Шон Коннери («Зардоз»). Компании теперь чаще делают ставку на режиссера, нежели на исполнителей. Имя Питера Богдановича, скажем, «стоит» не меньше имени Чарлза Бронсона, «человека с гранитным лицом», получающего, сейчас, как писал недавно журнал «Фотоплей», самые большие гонорары.

«Каждый фильм должен вызывать «бум», говорят руководители студий. Чтобы добиться этого, проводится титаническая работа, значительная часть которой осуществляется не съемочной группой, а прокатчиками и рекламными агентами. От них во многом (когда актер и режиссер уже сделали все, что могли) зависит дальнейшая судьба картины. От них зависит и курс акций студии на бирже. У бизнеса свои законы: в результате, скажем, сногсшибательного успеха «Изгоняющего дьявола» подскочили акции «Уорнер Бразерс», а «Колумбия пикчерз» оказалась на грани краха после провала дорогостоящего «Затерянного горизонта».

Лихорадит студию «Юниверсал»; ее президент Стенли Шейнберг с озабоченностью отмечает, что некоторые фильмы вообще не делают сборов. «Юниверсал», однако, пока еще далеко до банкротства, ибо она является частью исключительно успешно функционирующей в сфере «шоу-бизнеса» компании МКА («Мюзик Корпорейшн оф Америка»).

Мы уже приводили выше данные о слиянии кинобизнеса с бизнесом вообще: могущественные некогда студии Голливуда имеют тенденцию не к сжатию в сверхкорпорацию, но к поглощению извне огромными многоотраслевыми гигантами. Кинокомпании все больше попадают в зависимость от воротил большого бизнеса, далекого от кино.

«Никто из нас уже не имеет такой власти, как раньше»,— сетует Гордон Стулберг, президент «XX век — Фокс». Безвозвратно прошли времена таких некоронованных властителей Голливуда, как Луи Майер, Джек Уорнер, Даррил Занук или Гарри Кон, являвшихся не только основателями студий, но и держателями контрольного пакета акций.

С ослаблением влияния студий и реальной власти киноадминистрации связан и другой процесс — постепенное «раскрепощение» актеров и режиссеров. Они уже больше не являются «собственностью» студии, как то было раньше, когда, согласно контракту, актеру приходилось «батрачить» на съемочных площадках иногда по 20 часов в день, играя в фильмах, не дававших творческого удовлетворения, а режиссеру — жить в страхе быть выброшенным на улицу и постоянно ощущать диктат администрации.

Для актера фильм, приносящий ему популярность и известность, нередко открывает теперь собственный путь в большой бизнес. Иметь свое шоу на телевидении или в Лас-Вегасе, выступать в увеселительных заведениях Сан-Хуана, Майами Бич или в ночных клубах Манхэттена — это для актеров своего рода «эскейпизм», «жизнь на острове», где они — и властители и подданные. Пожалуй, наибольшей популярности в этом амплуа добилась Лайза Минелли. После «Кабаре», фильма, за который ей был присужден «Оскар» как лучшей актрисе 1972 года, Лайза не снялась ни разу. Она кочует из города в город, выступая со своим шоу на подмостках ночных клубов и ресторанов больших отелей. Только выступления в «Уинтер Гарден» на Бродвее принесли ей почти полмиллиона долларов.

Актрисы нередко предпочитают сцену экрану еще и потому, что сегодня в США не часто снимаются картины с ведущей женской ролью. Довольно редким исключением можно считать такие ленты, появившиеся в прошлом году, как «Летние желания, зимние мечты» с Джоан Вудворт и «Дейзи Миллер» с Сибилл Шепард; можно назвать также отдельные работы Барбары Страйзанд («Такими мы были», «Ради бога»), да еще в «смешанных парах» блеснули своими искусством Гленда Джексон («Немного больше») и Мина Фэрроу («Великий Гэтсби»).

«Женские роли совсем исчезли»,— говорит Дайна Кеннон, актриса, появлявшаяся в последнее время на экране в одноплановых вспомогательных ролях (одна из них — работа в фильме «Последний с «Шейлы», позволявшем ей больше обнажать тело, чем душу). Дайна готовит сейчас свое первое шоу. «Не хочу больше сниматься во всякой ерунде,— говорит она,— а выступать перед зрителями мне нравится».

Итак, женские имена, исчезая с киноафиш, загораются на рекламах увеселительных заведений. Если в 30-е годы имена Джоан Кроуфорд, Мэй Вест, Ширли Темпл обеспечивали успех картине, а в 50—60-е сохранялся определенный баланс между мужскими и женскими ролями, то сейчас на экранах Америки практически неограниченно властвуют мужчины.

Темы дня, жестокая реальность сегодняшней жизни в США лишают лирики и обаяния многие американские картины. Как и актеры, по-своему «устраиваются» режиссеры. Фрэнсис Форд Коппола, сочетающий в себе многие таланты (критика называет его «царем Мидасом», имея в виду успех поставленного им «Крестного отца», «Великого Гэтсби», сценарий которого он написал, и «Американских граффити», сделанный Джоржем Лукасом в сотрудничестве с ним), говорил, что с неохотой взялся за вторую часть «Крестного отца». На вопрос, что его заставило это сделать, Коппола отвечает: «Чтобы развязать себе руки для других лент. Вряд ли бы я сумел закончить свой фильм «Подслушивание» (лента, получившая Гран-при на кинофестивале в Канне 1974 года) и выпустить его, если бы не согласился». Режиссер говорит, что Чарлз Блюхдорн настоял на том, чтобы он делал продолжение этого «эпоса» мафии. Искушение было велико: «Галф энд Вестрн» предложила Коппола полумиллионный гонорар, высокий процент от сборов и абсолютную самостоятельность при постановке фильма. Кроме того, «Подслушивание» распространялся через «Дайректорс Компани» (ответвление «Парамаунт», где финансовым партнером Копполы является Питер Богданович — «Последний киносеанс», «Бумажная луна»). Коппола не знает еще, придется ли ему делать третью часть «Крестного отца» в случае успеха второй, но у него уже есть собственные значительные средства; режиссер хочет заняться постановкой спектаклей в небольшом театре на 300 мест в Сан-Франциско, оборудованном с помощью купленных на аукционах разоряющихся киностудий недорогих декораций. Коппола хочет прорабатывать на сцене кое-какие рабочие варианты: если получится хороший спектакль — показывать его широкой публике, но не «экспортировать» на Бродвей; если будет получаться в с е — возможно, делать из этого фильм.

Пути актеров и режиссеров к творческой «независимости», как видите, могут быть разными. Дельцы от кинематографа в США знают, сколько стоит талант — в долларах... Знают, что творческую фантазию тоже можно превратить в товар и проявляют гибкость: пусть художники делают «что угодно», лишь бы это приносило дивиденты. Деньги, доход от фильма — вот главный критерий ценности экранного произведения в Америке.

...Яркими красками переливаются рекламные щиты кинотеатров на Бродвее, 42-й улице, Третьей авеню. С них улыбаются, ощерваются в хищном оскале, целятся в мимо спешащий поток потенциальных зрителей и жертв из всех видов оружия, откровенно выставляют напоказ свои стопроцентные прелести, зазывают многочисленные герои и героини «потребительского общества»

Большой кинобизнес продолжается...

Нью-Йорк

Валериу Гажиу,
Влад. Иовицэ

Долгота дня

Новелла из одноименного сценария

Горит облетевшая с деревьев, собранная в кучи старая листва. Пробивается на ветвях юная. Разгораются костры. Расцветают деревья. Дым от костров. Дым цветенья. И все это на твоем берегу, Днестр. На твоем берегу... Два села, разделенные рекой. Вернее, одно село.

Вэдены — на левом берегу.

Вэдены — на правом...

Посредине — остров.

Пограничные столбы и там и тут. Два государства — два мира... Начало двадцатых годов.

Вечер. Тишина. Ударили в колокол на бессарабской стороне. Ударили по бруску на левобережье... И час переговоров настал.

Высыпали на берег два села. Вглядываются друг другу в лица крестьяне, отыскивая родных, знакомых.

Голос румынского пограничника: — Начинайте!

Голос красного пограничника: — Можно!

И взорвалась тишина. Полетели через Днестр вопросы, жалобы, причитания.

— Отец! Мать! Сестра!

— Как вы там?

— А вы?

— Тяжело.

— Только без политики! — окрик плутоньера.

— Не слышу тебя, кум. Говори громче.

— Я спрашиваю, пробовал ли ты настой из зверобоя?

— Пробовал, не помогает!

— Тогда размешай золу с солью.

— С чем?

— С солью, говорю, размешай.

Обмениваются односельчане новостями. Своими радостями и бедами. У того — пала скотина. Тот — похоронил брата, третий — выдает замуж дочь. Привезли на берег реки умирающего старика в последний раз поглядеть на родственников, проститься с ними...

А на другой стороне счастливая мать высоко подняла над головой малыша. С гордостью выкрикивает его имя.

Сливаются звучащие наперебой голоса, гулко разносятся над вечерней рекой.

Прислушивается к каждому слову плутоньер. Внимателен и пограничник.

А в небе уже вспыхнула первая звезда. Выглянул из-за облака молодой месяц.

Вот и истекло время. Снова ударил колокол. Протяжным звоном откликнулся брусок. Час переговоров кончился.

Худые, как сто чертей, со следами еще незаживших ран, бедно и пестро одетые, с двумя забракованными армией лошадьми и единственным плугом в телеге, они вышли на берег Днестра. И оркестр из трех музыкантов — труба, кларнет, барабан — грянул революционный марш. Взметнулся на ветру транспарант, зовущий крестьян в коммуну. Затрепетали алые ленточки, вплетенные в гриву слепого коня. Подтянули коммунары ремни и, поправив выгоревшие гимнастерки, зашагали строем вдоль берега, увлекая за собой село.

— Хм... Опять дефилируют! Голодранцы... Других забот, что ли, у них нет?! — плутоньер отложил бинокль, вытянулся на траве.

Копавшие траншею крестьяне, побросав лопаты, вылезли из окопов.

Оркестр коммунаров привлек внимание и допризывников, маршировавших с деревян-

ными ружьями на лужайке. Чернявый парень, облаченный в мундир плутоньера, с настоящим ружьем на плече, проводил строевую, горделиво поглядывая на Санду, которая пасла неподалеку корову.

— Аргир! — строго окликнул парня жандарм.

Тот мигом подбежал к нему, вытянулся.

— К вашим услугам, господин плутоньер!

— Я для чего надел на тебя свой мундир, доверил оружие, чтобы ты перед этой красоткой рисовался?

— Никак нет, господин плутоньер!

— Почему прекратили работу? Опять на большевиков смотрите?! Не дай бог, если я подымусь!

На костре закипала уха. Хлопотавший вокруг дымящегося казанка допризывник снял его с огня. Плутоньер, разморенный от выпитого, снова растянулся на траве.

— Не приведи господь! — повторил он.

— Продолжайте! В строй,— приказал Аргир, подбежав к допризывникам.— Истрати, запевай!

Отчеканил Аргир и кинулся к траншеям.

— Вы слышали, что сказал господин плутоньер?

— Да катись ты со своим плутоньером,— двинулся на Аргира коренастый широкоплечий крестьянин.— Смотри, вон люди пашут, сеют,— указал он на левый берег,— а мы попусту теряем здесь божий день.

Все зашумели.

— Не засеем вовремя, по миру пойдем.

— Хватит с нас!..

— Тише, вы! Хотите, чтоб вам кости переломали?!.. Не слышали разве?.. На новую границу с инспекцией собирается сам король!

— Что ты болтаешь там? А ну, иди сюда!— позвал Аргира плутоньер.— Какая еще инспекция, кто это тебе сказал?

— Да вы же сами, как-то...— осекся парень.

— Запомни! — пригрозил ему пальцем жандарм.— Пока здесь на охране священных рубежей, православной церкви и всего цивилизованного мира находится плутоньер Гроза ву,— ткнул себя в грудь жандарм,— король может спать спокойно!.. Налей.

Плутоньер выпил, затем неожиданно выкрикнул:

— И никакой инспекции я не боюсь!

Он уже совсем размяк, отсутствующим взглядом уставился в небо.

— Чего это голуби все летают... Туда-сюда,— размышлял захмелевший жандарм.— Сдается мне, что большевики через них почту пересылают... Своим агентам...

Непаханное годами поле на берегу Днестра. Ветер колышет алое полотнище транспаранта, зовущего народ в коммуну. Играет красными лентами, вплетенными в гриву коня.

Коммунар Берекет держит речь:

— ...Кровью обливаются сердца, справедливым красным гневом переполняются, когда мы слышим, товарищи, как стонут наши братья под сигурантской плетью. И рука сама тянется к клинку... Подай нам клич, Григорий Иванович Котовский, наш славный комкор два, и красная конница перемахнет одним прыжком через Днестр, и, напоив коней в реке Прут, навсегда вышвырнет кровавого Фердинанда из Бессарабии,— сорвав с головы буденовку, Берекет крепко сжал ее в руке.— Но мы знаем, час еще не настал. Наша красная конница в данный момент выковывает свою психологию на наковальне красной военной учебы, а мы, ее демобилизованные бойцы, призваны на новый фронт коллективного сельского труда.— Берекет перевел дыхание, обвел взглядом окружающих и продолжал:— Мы собрались сегодня здесь, чтобы на землях бежавшего пана зажечь красный маяк нашей коммуны. Так пусть же этот маяк, товарищи, осветит нашу, прямо скажем, тусклую пока еще жизнь и будет виден далеко на том берегу, вселяя в сердца угнетенных братьев надежду и гордость за нас.

Раздались и стихли аплодисменты.

— Граждане, незаможние крестьяне! Братья коммунары! Право и честь провести первую красную борозду предоставляется испытанному в боях красному коннику Штефану Бардэ, уроженцу нашего села.

Худющий парень в малиновых кавалерийских штанах и порыжевшей буденовке вышел из толпы и ухватился за рукоятки плуга.

— Пошел, — прикрикнул Штефан, — но конь не двинулся с места.— Но-о, Соколик!

— Да он же слепой, не видит. Возьми его под уздцы, Илиеш,— вытолкнул вперед мальчишку мош Кэприян. Босоногий мальчуган подбежал к коню.

Штефан подхлестнул его. Но Соколик стоял как вкопанный.

— Дай ему пучок травы, Илиеш!

Раздались смешки. Наперебой посыпались советы.

— Сахару дай ему.

— Лучше пряников.

— Да хлестни ты как следует эту клячу!

Илиш изо всех сил тянул под уздцы коня. Штефан подстегивал его сзади.

— Но, контра! — выкрикнул кто-то и бросил комом земли...

Лошадь вздрогнула, но с места не сдвинулась. Все захохотали.

— Ничего смешного,— разозлился Штефан.— Он никогда не ходил в упряжке. Конь боевой.

— Так садись на него и пришпорь, раз боевой.

— Не серьезно, граждане крестьяне, не серьезно,— укоризненно покачал головой Берекет,— не вижу причины для смеха... Этот израненный конь имеет свои заслуги. Он брал Житомир и Белую Церковь. Пол-Украины с боями прошел.

Обескураженный Штефан не знал, что делать, как вдруг его осенило.

— Тимуш! А ну, походную давай!

Хромой коммунар поднял с земли трубу и заиграл.

Уши коня вздрогнули, взмахнув гривой, Соколик подался грудью вперед. И вдруг под общее ликование и крики «ура» сорвался с места, да так, что Штефан не удержал плуга и растянулся на пашне.

Волоча за собой плуг, конь мчался по косогору.

Умолкли люди вокруг, стихли.

— С этими войнами отвыкли от крестьянского труда все... И человек и скотина,— задумчиво сказал мош Кэприян.

Вечерело. Над рекой стелился туман. Слетались на остров птицы. Натруженный за день конь фыркал, переминался с ноги на ногу. Добровольный пограничник Штефан Бардэ, заступив в дозор, купал его на песчаной отмели острова. В зарослях ивняка вдруг послышался какой-то шорох, треск сучьев. Парень прислушался, поднял с земли свой карабин и направился в глубь острова.

Пятнистая, с огромным раздутым выменем корова, перебежавшая, вероятно, по мелководью, спокойно паслась на лужайке.

— Ружана, вернись, Ружана! — окликал корову с правого берега приглушенный девичий голос.

Штефан приблизился к корове. Увидел на том берегу девушку.

— Прогони ее назад, баде,— попросила Санда.

— Нарушила границу, значит теперь наша,— весело сказал парень.

— Отец же меня прибьет!

— Ладно, только чтоб это больше не повторялось!

Повернув прикладом карабин, Штефан шуганул корову. Но Ружана отскочила в сторону, и начала снова пастись. Парень опять замахнулся. Корова отбежала подальше.

— Что же мне с ней делать, проклятой, лопнет. Не доенная с утра... Попробуй ее хоть подоить, баде,— взмолилась Санда.

— Делать мне больше нечего...

Штефан осторожно подошел к корове, ласково похлопал ее. Ружана вела себя спокойно.

— Привяжи ее сначала,— посоветовала Санда с того берега.

Отмотав с рогов цепь, Штефан привязал корову к старой иве. И, опустившись на корточки, принялся ее доить...

— Смотри, не вспугни,— снова услышал он голос девушки.

Тугая струя молока ударила в песок. Корова вздрогнула, но продолжала стоять смирно. По-крестьянски Штефану стало жаль

проливаемого молока. Сняв с головы буденовку, он подставил ее под вымя, но Ружана неожиданно рванулась и отбросила парня ногой. Штефан чертыхнулся.

— Везет же мне сегодня!

Поблизости раздался смешок, парень оглянулся. Выжимая намокшую юбку, Санда шагнула на остров. Подошла к Штефану, подняла его буденовку.

— Так вот почему говорят, что у большевиков рога,— шутливо сказала девушка, разглядывая шлем.

— Кто так говорит? — нахмурился Штефан.

— Господин псаломщик. И еще он говорит, что у вас все жены общие...

— Сдается мне, не только корову, но и тебя придется задержать.

— А я не боюсь. Я тебя знаю.

— Откуда?

— Да ты ж мне косичку в детстве отрезал. Отец тебя за это чуть в реке не утопил и крапивой отхлестал... Помнишь?

Штефан внимательно посмотрел на девушку. Намокшее платье туго облегало ее стройную фигуру.

— Выросла-то как, невеста!.. Небось и жених есть?

— А как же! Аргир Делимарц, сын самого крепкого в селе хозяина. Не кто-нибудь.

— На богатство, значит, заришься? — укоризненно посмотрел Штефан. Ну, ладно, забирай свою корову и уматывай поскорее.

Но Санда не торопилась.

— Слушай, дай слова переписать,— неожиданно попросила она.

— Какие еще слова?

— Ну-у... Этой песни, которую вы все время поете. Нам с того берега все слышно, только слова вот не можем разобрать...

Санда тихо запела.

— «Интернационал», что ли?

— Как?

— «Интернационал»,— повторил Штефан.— Вставай проклятьем заклейменный, весь мир голодных и рабов...

— Тише, пограничники услышат! А по-молдавски слова есть?

— А как же! Это же гимн мирового пролетариата! Его на всех языках поют.

— Так спой по-молдавски.

— По-молдавски! — озадаченно посмотрел на девушку Штефан.— Поздно уже. В следующий раз...

— Завтра?! — предложила Санда.— В это же время. Я обязательно приду.

В сельской школе, в ее единственном классе с потрескавшимися стенами и низким потолком мош Кэприян перекладывал печь, ловко орудуя мастерком. Кроме него в классе было еще несколько человек: Штефан Бардэ, бывший бакалейщик Бонче, ныне красный кооператор, отец Герасим, местный священник, и учитель Томозей.

За учительским столом восседал Штефан. Остальные сидели за партами, изредка поглядывая на доску, которая была расчерчена мелом пополам. Правая ее сторона оставалась чистой, на левой были написаны слова «Интернационала». Склонившись над клочком бумаги с огрызками карандашей, все корпели над его переводом.

Первым не выдержал Бончик.

— Я не умней, чем родила меня мама!

— Какой из меня Пушкин? Отпусти, товарищ Бардэ, люди ждут керосина, а я закрыл ларек.

— Думай, думай, ты у нас башковитый,— невозмутимо сказал Штефан и посмотрел на священника. Тот, как ученик, тянул руку.

— Чего тебе, отец Герасим, опять на двор? Иди, если уже не в мочь так. Не забудь только вернуться.

— Уволь меня, мил человек, я тоже не в состоянии...

— Чему вас только обучали в этих семинариях.

Бардэ в упор посмотрел на священника.

— Между прочим, ваш бывший псаломщик распространяет на том берегу слухи, будто мы здесь обобществляем жен.

Священник потупил глаза. За соседней партой Томозей пересчитывал на пальцах ударения.

Штефан снова принялся смазывать свой

карабин, разобранный на столе. Одновременно он что-то нашептывал про себя.

— Нет, нет и еще раз нет! —вскочил из-за парты учитель, разрывая исписанный листок.— Я не графоман. В куплете четыре ударения силабы, а у меня получается пять!

— Что за шум, граждане трудовая и нетрудовая интеллигенция? — вошел в класс Берекет. За ним еще несколько коммунаров.

— Ну, чем порадуешь? — обратился он к Штефану.

— Сплошной саботаж,— тяжело вздохнул парень, кивнув на переводчиков.

— Да поймите вы,— взмолился учитель,— для того, чтобы перевести песню, нужен талант!

— Талант?! — пристально посмотрел на него Берекет.— Скажи лучше, душа у вас к ней не лежит!

— Если у нас не лежит, переводите сами,— развел руками Бончик.

— Обидно, граждане, обидно,— нахмурился Берекет.— Народ на том берегу ждет, а мы здесь не хотим пошевелить мозгами. Кинув в ведро с раствором мастерок, к столу подошел мош Кэприян.

— Товарищ Берекет, а ну, послушайте?.. Только сядьте сначала. Сядьте все.

Недоуменно переглянувшись, коммунары уселись за парты.

— Я думаю, вот так можно,— старик вытер руки о фартук и вытянул их по швам, как школьник.

— Значит, так,— прокашлялся он и вдруг взволнованным тонким голосом запел: — Вставай, проклятьем заклейменный...

Мош Кэприян перевел дыхание. Глаза его светились озорным мальчишеским блеском.

— Ну, как? — повернулся к присутствующим Берекет.— Ваше мнение? Учитель встал из-за парты.

— Шероховато немного, но зато с душой.

— А по-моему, просто здорово! — зааплодировал Берекет и, подойдя к старику, потряс ему руку,— молодец, мош Кэприян. Давай дальше.

— Дальше? Подумать надо... — улыбнулся старик.

Пели и на другом берегу... В церкви. Хор разучивал королевский гимн.

— Короана, выше! Выше! — выходил из себя дирижировавший хором псаломщик. Первые голоса, я кому говорю! Мало того, что вам слон на ухо наступил, вы даже слов до сих пор не выучили! А светлый праздник на носу, сам господин префект приедет. Еще раз...

— Нет, так нельзя,— снова вспылил псаломщик.— Ты! Как тебя зовут?

— Санда...— девушка вся зарделась.

— Ты где витаешь? Почему не в национальном костюме? Разве ты не слышишь, что врешь?

— Я не вру,— робко возразила девушка.

— Ах, значит, я вру?

— Я этого не сказала.

— А я говорю, что ты врешь! Врешь! Врешь!

В глазах Санды блеснули слезы.

— А на том берегу жены вовсе не общие,— выпалила вдруг с обидой она.

Псаломщик оторопел.

— Так... Спевка окончена. Все свободны. А ты, мой соловейчик бесстыжий,— указал он на Санду,— останешься убирать церковь. И вы с ней тоже, первые голоса...

Луна высветила речную гладь. Укрывшись в ивняке, Штефан то и дело поглядывал на правый берег в ожидании Санды.

Высоко выпрыгнув из воды, плеснула рыба. Прошли, насвистывая какой-то незамысловатый мотив, два румынских пограничника. По свету их фонариков Штефан понял, что они удаляются. Санды не было...

Догорающая свеча тускло освещала церковь. Закончив подметать полы, Санда вместе с подружками принялась расстилать ковры, тихо напевая про себя мотив «Интернационала». Девушки подхватили. Одна из них спохватилась, испуганно посмотрела на Санду.

— Ой, да что же мы,— Санда быстро перекрестилась.— Прости нас, святой Николай.

Лик святого сурово смотрел на девушек сверху.

Штефан ждал. Ждал до тех пор, пока не услышал на своем берегу топот копыт.

Конные пограничники подъехали к самой воде.

— Плыви к нам, Бардэ, дело есть... На заставу доставлен еще один перебежчик.

Вытолкнув с отмели лодку, Штефан поплыл к пограничникам.

На острове никого не было. Санда сняла юбку, выжала ее, прислушиваясь к каждому шороху. Парень не шел... А может, он был здесь и не дождался. Тогда какой смысл ей ждать? Уже поздно, родители хватятся. Что им скажешь потом?!.. Но надо же как-то дать знать Штефану, что она здесь была... Девушка сняла свои самодельные бусы и повесила их на сучок. Пусть парень видит, что она его не обманула, и пусть переживает, что не дождался ее...

Назад Санда возвращалась тем же мелководьем, прижимая юбку к груди, как вдруг послышались голоса румынских пограничников и собачий лай. Девушка в ужасе застыла посреди реки между островом и берегом...

Пост жандармерии в правобережных Вэденах. На стене портрет короля. В пирамидах ружья.

— Хорошая порка, и я бы вытянул из нее все, но я человек цивилизованный, и моя рука не поднимается на женщину,— плутоньер исподлобья глянул на Санду, которая вся сжалась на скамейке. Рядом понуро стоял ее отец.

— Поэтому, мош Георге, экзекуции вместо дочери подвергнешься ты.

— Ты слышишь?— наклонился старик к дочери.— Ну, скажи, что ты искала на этом проклятом острове? Признайся.

— Цепь...

— Какую еще цепь? — подошел к девушке плутоньер.

— Корова потеряла вчера.

— Значит, ты и вчера была там? Ну и дела! — присвистнул плутоньер... Да отдаете вы себе отчет, что такое государственная граница?! А может быть, ты, мош Георге, занимаешься еще к тому же контрабандой?

— Что вы, господин плутоньер?

— Тогда большевистский агент!

— Провалиться мне здесь сквозь землю, господин плутоньер.

— Молчать! Говорить будешь в «Куртя марциалэ»!

Плутоньер подошел к столу и позвонил в колокольчик.

На звонок вместо жандарма вошел Аргир.

— Доброе утро, господин плутоньер.

— Я не тебя звал, выйди.

— Дело у меня к вам.

— Некогда, — плутоньер снова зазвонил,— куда этот чертов капорал делся?.. Ну, выкладывай, только покороче.

— Выйдемте на минутку.

— А что такое?

Во дворе жандармерии капорал Гицэ свежевал тучного барана.

— Это вам от меня, господин плутоньер.

— Мой день рождения, кажется, прошел,— плутовато глянул жандарм на Аргира.

— Хочу пригласить вас быть моим посаженным отцом!

— Женишься, значит?! Похвально, похвально... И на ком?

— Да на этой дурехе.

— На Санде? Ты хорошо подумал?!

— Окажите честь, господин плутоньер,— Аргир вытащил из кармана перевязанный нитками сверток.— Здесь тысяча лей. Половину можете поставить на свадебный стол. А можете и не поставить.

Плутоньер быстро засунул деньги в карман.

— Коррупция нас погубит,— вздохнул он тяжело и направился в жандармерию.

— И еще одна маленькая просьба,— задержал его Аргир,— захватите вечером ружье.

— Это еще зачем?

— Знаете наш обычай на обручении...

Грохнул выстрел, означавший, что родители невесты дали согласие на брак. И сваты, собравшиеся во дворе мош Георге, издали радостный клич, поднимая наполненные вином стаканы.

Наблюдая за этой сценой через маленькое окошко, Санда плакала на печи.

— Не пойду я за него, хоть убейте. Лучше в Днестре утоплюсь.

— Я тоже так говорила в свое время, доченька. А вот видишь, живем с отцом, миримся,— успокаивала Санду мать. Женщина вздохнула.— Завтра начнем холсты белить, готовиться...

— Скулаць вой рогь флэмынзь а лумий*,— пели, стоя в мчавшейся вдоль берега телеге, Штефан, Тимуш и Берекет. Негромко поддерживал парней мош Кэприян, сидящий впереди.

Их голоса доносились далеко на том берегу, где Санда вместе с подругами расстилала на траве длинные белоснежные полотнища.

Девушка вслушивалась, провожая долгим взглядом телегу. По щеке ее катилась слеза.

— Лощина. Холм. Мы в лощине. Мчимся наверх. Только на гребень холма въехали, как вдруг на нас пулемет. Мгновение, и нас прошило бы! Но Котовский не растерялся. Приподнялся в седле, как орел... Глянул на врага своим взглядом и словно загипнотизировал его. Замешкалась шляхта, дрогнула, повернула коней вспять. А мы им на хвост... Рубим налево, рубим направо... Ура-а! — размахивал Штефан саблей.

Санда слушала его испуганно и завороженно. В комнату вошла мать.

— А ну-ка, дай ее сюда,— выхватила она у сына саблю.— Что ты людей пугаешь? Зарежешь кого-нибудь, ей-богу, в колодец выброшу.

Коммунары засмеялись... Тимуш прибивал на стену чей-то портрет. Другой парень, придвинув к себе керосиновую лампу, оформлял стенгазету. На глиняном полу просыхал только что написанный на красном холсте первомайский лозунг.

— Посмотри, во что они превратили касамаре,— пожаловалась Санде тетушка Кристина.— Святых своих понавешивали. Это что вам, клуб?.. Эй, нет у меня невестки... Взяла бы веник, духа вашего не было бы здесь.

— Ну, чего раскричалась? — вздохнул Штефан. Мать посмотрела на него уничтожающе.

— Пойдем, доченька,— обняла за плечи Санду.— Этих фармазонов надо еще и кормить!

Сгущались сумерки. В летней печи полыхал огонь.

Тетушка Кристина размешивала в казанке мамалыгу. Во двор вышел Штефан.

— Принеси-ка еще хворосту,— попросила она девушку. Санда пошла в полисадник... Вдали, на том берегу, мерцали огни ее села.

— Хорошенькая, скромная, нравится мне,— шептала Штефану тетушка Кристина.— Вскружи ей, сынок, голову!

— Чтоб я этих разговоров больше не слышал!

— Глупый, где ты еще такую красавицу найдешь?!

С охапкой сухой виноградной лозы к печи подошла Санда.

— Ну, ладно, оставь нас.

Штефан зашел в дом.

— Ты слышала, как он со мной разговаривает? — всплеснула руками тетушка Кристина.— Из-за кого ты бросила родительский дом? Мать, наверное, сейчас плачет, убивается. Ты хоть сказала ей?

Санда потупила взор.

— Эх, дети, дети,— вздохнула тетушка Кристина,— лучше матерью не быть.

Залаяла собака.

— Кто там?

— Я, Берекет.

Пес заливался отчаянным лаем. Тетушка Кристина замахнулась на него хворостиной.

— Мэй, Берекет, мэй, почему эта собака никого не трогает, а на тебя бросается, как бешеная?

— Дома Штефан?

— А потому, что забываешь ты с людьми здороваться.

— Добрый вечер,— пробормотал Берекет и пристально посмотрел на Санду.— Так дома он или нет?

---

* Вставай, проклятьем заклейменный...

— Дома, если этот дом можно еще называть домом...

Заслышав лай собаки, Штефан вышел из комнаты. На пороге он столкнулся с Берекетом...

— Нет, Штефан, так не годится.

— Что такое?

— Документы ее проверил?

— Какие документы... Она в одном платье бежала.

— Надо отвести на заставу.

— Завтра.

— Нет, сегодня... Сейчас, там разберутся, с какой целью она сюда бежала.

Ночная роса оседала на травах. Серебрилась речная гладь. Они шли берегом, держась за руки...

— Не беспокойся, на заставе тебя спросят, кто ты, чья ты, зачем перебежала к нам?.. Выложишь все, как есть,— успокаивал Штефан Санду.

— И про Аргира тоже?

— Не обязательно.

— Что же мне тогда сказать?

Парень призадумался.

— Видишь,— указала Санда на противоположный берег,— в домах свет потушили, а в нашем еще горит... Вот тот, справа от церкви, где дым идет. Мама, наверное, хлеб печет, собирает отца в дорогу,— голос девушки дрогнул.

— Ничего,— положил ей руку на плечо Штефан.— Пошлем тебя учиться на фельдшера. Или учительницей сделаем. Хочешь учить детей?

— Домой хочу,— всхлипнула вдруг Санда и прильнула к плечу парня,— думаешь, господин плутоньер простит отца, если узнает, что я здесь...

— Санда!

— Оставь...

Серебрилась роса на травах. Серебрилась речная гладь. Серебрились ивы на острове и песок.

— Подождем пока луна зайдет за тучу,— сказал Штефан,— если увидишь, что пограничники, быстро назад. Я подожду.

Санда тоскливо посмотрела на правый берег.

— Не пойду я туда. Не хочу за Аргира, лучше утоплюсь.

— Опять двадцать пять,— нахмурился Штефан.— Пойдем тогда на заставу.

— Никуда я не пойду. Вот останусь здесь на этом острове, построю шалаш себе и буду жить.

— Несерьезно... Что же мне делать с тобой? — вздохнул парень.

Скрестив на груди руки, девушка шагнула к Штефану и посмотрела испытующе на него.

— А ты меня укради!

— Как это?

— Так, как крадут невест... Я буду ждать, где условимся. Ты переправишься со своим дружком на наш берег... Я закричу, позову людей на помощь, а ты посадишь меня в лодку. Тогда отцу ничего не сделают. Виноват будешь ты во всем.

— Ловко придумала! — присвистнул Штефан.— Да это же пограничный конфликт. Государственный! Враги только этого и ждут.

— А я думала, ты любишь...— девушка сникла.

— На любовь мы смотрим по-разному,— после недолгой паузы авторитетно заговорил Штефан.— К этому делу у нас серьезный... классовый подход. Во-первых, должна быть общность цели, интересов, дружба, проверенная годами, ну, а потом уже... можно и амуры разводить.

Санда шагнула к парню и вдруг сказала с ненавистью:

— Поцелуй меня!

Штефан оторопел.

Парень неловко обнял девушку за плечи, робко приблизил ее к себе.

— А я люблю тебя еще с тех пор, когда отец отхлестал крапивой,— призналась Санда...

Губы их встретились. Ударила в виски кровь. Подкосились ноги, и они упали на песок. Штефан крепко сжал девушку в объятиях. Рука ласково скользнула по ее высокой груди.

— Что я делаю? — опомнилась вдруг Сан-

да. И, присев, быстро застегнула кофточку.— Я же обручена.

Глаза парня сузились, злой огонек ревности вспыхнул в них.

— Ну и иди к нему,— поднялся Штефан.— Выходи за мироеда замуж!

— И выйду! — в отчаянии сказала Санда срывающимся на плач голосом.

На противоположном берегу было тихо и безлюдно. В селе уже погасли все огни.

Штефан нагнулся к воде и зачерпнул в ладони, остудил лицо. Затем посмотрел на небо, луна собиралась за тучу. Санде бы поторопиться. Парень вернулся к ней. Но увидел на песке лишь ее одежду: юбка, рубашонка, истрепанные туфельки были аккуратно сложены на самом берегу.

— Санда!— окликнул ее с тревогой Штефан.— Санда, ты где?

Парень подбежал к воде, посмотрел в лодку, поискал на мокром песке следы девушки и, решив, что она бросилась в реку, быстро стал раздеваться. Скинул гимнастерку, сапоги, как вдруг из зарослей ивняка послышался тихий присвист, похожий на голос птицы. Присвист повторился. Штефан оглянулся по сторонам и пошел на свист.

— Санда?!

В песчаной лощине, поросшей ивняком, он наконец нашел девушку.

Зарытая в песок по самые плечи, Санда улыбалась ему спокойной лукавой улыбкой. Волосы ее были распущены.

— Испугался за меня? — тихо спросила Санда.— А еще говорил, не любишь.

Штефан присел рядом. Осторожно провел рукой по волосам девушки... Очистил от песка бусинки... Плечо... В лунном свете расцвела девичья грудь... Сверкнуло колено...

— Украдешь меня? — прошептала Санда.

— Украду...

Штефан ударил ребром ладони, и луковица развалилась. На бочонке лежал кусок холодной мамалыги и щепотка соли. Друзья выпили.

— Слушай, есть у тебя еще что-нибудь в доме? — спросил Тимуша Берекет.

— Орехи.

— Принеси.

Тимуш поднялся по ступенькам погреба.

— Значит, на лодке, в туман... на тот берег,— размышлял вслух Берекет, — берем карабины, пару гранат...

— Нет, лучше без оружия,— возразил Штефан и заслонил глаза от слепящих лучей, проникающих в подвал.

— Пойду, посмотрю, может, и кусок хлеба найдется,— встал Берекет.

Штефан допил свое вино и вдруг замер с кружкой в руке. Дверь погреба захлопнулась, скрипнула заслонка.

— Что за шутки?!— крикнул он.

Берекет закрыл погреб на замок.

— Сдурел, что ли? — постучал Штефан кулаком в дверь.

— Будешь сидеть здесь, пока дурь из головы не выветрится. Ишь, чего надумал! — измерил он своим тяжелым взглядом Тимуша, который подошел с орехами.— В конфликт с Антантой хотите нас ввести?! — Берекет бросил ключи.— Смотри, выпустишь его отсюда, я тебя посажу.

Стучала в дверь погреба кулаками и Санда, только на другом берегу.

— Пока не скажешь, с кем и где пропадала этой ночью, будешь сидеть там с крысами,— грозился отец.

Мать на завалинке плакала. Аргир, растерянный, стоял посреди двора.

— Бадэ Георге, дай я с ней поговорю,— подошел он к двери,— Санда!

Парень отодвинул заслонку, открыл дверь.

Щурясь от яркого света, Санда в упор посмотрела на Аргира.

— Со Штефаном Бардэ... На острове...

— С кем? — вскрикнул отец.— С этим левобережным... Зарублю!

Мош Георге вытащил из колоды топор. Мать поспешила заслонить собой дочку.

Отец весь трясся от гнева.

— Прости меня, парень,— сказал он, задыхаясь, Аргиру и вдруг бросился со двора, размахивая топором.

— Покажу я им!

— Бардэ-э, Арион, поминки твоей матери... А ну-ка, выходи. Выходи, трус ты этакий, не заставляй себя ждать! — кричал через Днестр мош Георге.

На его крики сбежался народ и на этом и на другом берегу. Благо пограничников поблизости не было.

— Ты слышишь меня, Арион?.. Что, боишься?! Приведите тогда его вы, люди добрые, чтобы я плюнул ему в глаза. Ему и его сыну ублюдку... Кобель паршивый, опозорил мои седины!.. Выходи... Арион! Хуже будет, если я доберусь до вас! Этим топором головы вам размозжу!

— Побойся бога, Георге,— заплакала тетушка Кристина.

— Нет Ариона,— крикнула одна из женщин,— расстреляли его беляки.

Люди на обоих берегах притихли.

— А девка твоя тоже хорошая! Что у нас искала?

— Что искала, то и нашла!— замялся кто-то.— Следил бы лучше за ней!

— Убью его,— застонал мош Георге.— Перейду границу и все равно убью!

— Да успокойся ты, мош Георге,— вышел вперед мош Кэприян,— давай по-людски договоримся.

— Как?

— Сыграем свадьбу, раз уже так получилось... Вы на своем берегу, мы на своем.

Ударили в колокол на правом берегу. Ударили по бруску на левобережье... Час переговоров.

Голос румынского пограничника:

— Начинайте!

Голос красного пограничника:

— Можно!

По обе стороны Днестра столы, накрытые белыми скатертями. За одним столом Санда в подвенечном платье. За другим на противоположной стороне Штефан, с восковым цветком на гимнастерке.

Притихшие и настороженные, сидели вэденцы на этой необычной свадьбе. Но свадьба есть свадьба. И по обычаю, провозгласили тост за невесту. С правого берега подняли тост за жениха. Заиграл оркестр... И лихой свадебный клич разнесся над рекой...

— Ну как, поставить все деньги на стол или только половину?! — язвительно спросил Аргира жандарм.

— Издеваетесь, господин плутоньер?— Аргир был пьян. Стояли они в стороне, неподалеку от свадебных столов.

— Будь моя воля, показал бы я им, как плясать под большевистскую музыку,— сказал капорал Гицэ.

— Чего ж не танцевать,— ухмыльнулся плутоньер,— на то и свадьба.

Поникшая и горестная, сидела за столом невеста. Невеселым был и жених.

— Не горюй, не сегодня-завтра мы освободим Бессарабию,— подбодрил друга Берекет.— Санда будет твоей.

Пили и танцевали, как водится на свадьбах, на левом берегу.

Пили и танцевали — на правом... Люди понемногу развеселились.

— Господин плутоньер,— козырнул румынский пограничник,— осталось еще пять минут.

— Пора, товарищи,— встал Берекет.— Ну, что, Тимуш, грянем?!

Оркестр заиграл «Интернационал». Подымаясь из-за стола, коммунары запели...

Танцующие на правом берегу остановились — прислушались.

Одна из подружек Санды вдруг тихо подхватила слова. Поддержала их и другая девушка. Запел и какой-то парень.

— Господин плутоньер, это же манифестация!

— Гицэ!.. Взвод в ружье! — приказал плутоньер.— Так... Теперь мне все ясно... Пусть поют. Пусть...— побагровел он.

Ударил колокол на бессарабском берегу. Откликнулся брусок на левобережье.

Ши ачел че азь ынке ну-й никэ
Ной ом лупта, ел вафу тэт!

Широко неслись над рекой слова «Интернационала», объединяя своим великим человеческим смыслом два берега.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Небо со мной», 10 ч.

Авторы сценария О. Стукалов, Т. Кожевникова, М. Попович. Режиссер-постановщик В. Лонской. Главный оператор И. Черных. Главный художник Б. Немечек. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор Л. Воскальчук. В главных ролях: И. Ледогоров, Л. Лужина, В. Заманский, Н. Бондарчук, З. Кириенко, У. Лиелдидж, Ю. Дудко, В. Земляникин.

«Романс о влюбленных» (2 серии), 14 ч.

Автор сценария Е. Григорьев. Режиссер-постановщик А. Михалков-Кончаловский. Главный оператор Л. Пааташвили. Главный художник Л. Перцев. Композитор А. Градский. Звукооператор И. Зеленцова. В главных ролях: Е. Киндинов, Е. Коренева, И. Смоктуновский, И. Купченко, Е. Солодова, И. Саввина, В. Конкин, А. Збруев, Р. Громадский, Н. Гринько, И. Рыжов, А. Самойлов.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Последняя встреча», 9 ч.

Автор сценария О. Агишев. Режиссер-постановщик Б. Бунеев. Главный оператор В. Егоров. Главный художник О. Беднова. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор М. Галудзин. В главных ролях: В. Меньшов, Г. Сайфуллин, С. Орлова, А. Молостов, Л. Мышева, А. Граббе, Г. Юматов, Син Сайто, В. Захарченко, А. Нищенкин, Ю. Юсупов.

Киностудия «Узбекфильм»

«Побег из тьмы»

(по мотивам романа А. Кадыри «Скорпион из алтаря»), 9 ч. Автор сценария С. Мухамедов. Режиссер-постановщик Ю. Агзамов. Главный оператор А. Панн. Главный художник Н. Рахимбаев. Композитор С. Джалилов. Звукооператор К. Бурибаев. В главных ролях: И. Эргашев, Т. Шакирова, А. Ходжаев, Н. Рахимов, Я. Ахмедов, Ш. Эргашев, Т. Фазилова, Р. Хамраев, С. Алимов, Т. Юнусов, А. Муратова, С. Умаров, М. Мансуров, Р. Адашев, Дж. Хажимов.

Киностудия «Таджикфильм»

«Одной жизни мало», 9 ч.

Автор сценария А. Михалков-Кончаловский. Режиссер-постановщик Б. Кимягаров. Главный оператор Д. Худоназаров. Художники Л. Шпонько, Л. Оборина, Э. Каллик. Композитор Г. Александров. Звукооператоры О. Упенник, С. Кудратова. В главных ролях: Б. Ватаев, К. Юлдашев, В. Духина, С. Исаева, И. Кваша, М. Вахидов, Т. Реджеметов, Ф. Касымов, А. Мухамеджанов, О. Коберидзе, Г. Завкибеков, М. Касымова, А. Рахимов.

«Фитиль» № 145

(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч. «К о м п о с т е р» («Мосфильм»). Автор М. Яковлев. Режиссер А. Попов. Оператор А. Дубинский. Художник А. Лебедев. В ролях: Г. Куликов, П. Щербаков. «К и р п и ч и к и...» (ЦСДФ). Автор А. Школьников. Режиссер-оператор А. Мирумян. «С ю р п р и з» («Союзмультфильм»). Авторы сценария А. Арканов, В. Котеночкин. Художник Л. Каюков. Оператор Н. Климова. Композитор М. Меерович. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Фитиль» № 146

(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч. «Б у м е р а н г» («Мосфильм»). Автор и режиссер-постановщик В. Карен. Оператор В. Фридкин. Художник Б. Чеботарев. В ролях: В. Бабятинский, В. Байков, Т. Носова, Г. Ялович. «С о г о н ь к о м» [ЦСДФ). Автор сценария А. Тараскин. Режиссер К. Широпин. Художник Т. Гит. Звукооператор А. Мещеряков. «Т а л а н т ы и п о к л о н н и к и» («Союзмультфильм»). Автор В. Яковлев. Режиссер Р. Качанов. Оператор М. Друян. Художник-постановщик К. Карпов. Звукооператор Г. Мартынюк. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Третий старт», 9 ч.

Производство «Мафильм» (Венгрия). Авторы сценария Петер Бачо, Петер Зимре. Режиссер Петер Бачо. Оператор Янош Жомболаи. Композитор Дьёрдь Вукан. В ролях: Иштван Авар, Йожеф Мадараш, Иштван Тёрёк, Левенте Биро, Агоштон Бёрчи, Пирошка Молнар, Илона Каштаи.

«Апачи», 9 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР). Автор сценария Гойко Митич, Готтфрид Кольдитц. Режиссер Готтфрид Кольдитц. Оператор Хельмут Бергман. Художник Хайнц Рёске. Композитор Ганс-Дитер Хозалла. В ролях: Гойко Митич, Голеа Рэуту, Милан Бели, Леон Немчик.

«Дом у железной дороги»

(фильм из серии «В полицию звонить 110»), 7 ч. Производство Студии телевидения ГДР. Авторы сценария Фред Унгер, Герхардт Респондек. Режиссер Герхардт Респондек. Оператор Отто Ганиш. Художник Кристоф Линдеман. Композитор Вольфганг Пич. В ролях: Петер Боргельт, Зигрид Гёлер, Эберхард Меллис, Вальтер Лендрих, Гарри Пишт, Клаус Нитц, Гейдрун Шварц-Полак, Бруно Карстенс.

«Маленький командир», 7 ч.

Производство ДЕФА (ГДР). Авторы сценария Маргот Байхлер, Анна Гельхар. Режиссер Зигфрид Хартан. Оператор Зигфрид Могель. Художники Йоахим Отто, Марлен Вильман. Композитор Петер Годхардт. В ролях: Альфред Мюллер, Микаэла Крайслер, Эрика Пеликовски, Юрген Хут, Дитер Манн, дети: Флориан, Фанни, Франк.

«Несмотря ни на что», 10 ч.

Производство киностудии ДЕФА (ГДР). Автор сценария Михаэль Чесно

Хелл. Режиссер Гюнтер Райш. Оператор Юрген Брауэр. Художники Дитер Адам, Георг Кранц. Композитор Эрнст Герман Майер. В ролях: Хорст Шульце, Зофья Мрозовска, Эрих Мирек, Зигфрид Вайс, Михаил Ульянов, Людмила Касьянова, Уте Ильман, Манфред Цецше, Ульрих Аншютц, Вернер Годеман, Отто Ланг, Эккехард Шалл, Гарри Хиндемит, Рольф Людвиг, Харальд Хальгардт, Герд Михаэль Хеннеберг, Эрнст Пралов.

«Слоны — мои друзья»,

1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч. Производство «Девар Филмз» (Индия). Авторы сценария Салин, Джавил. Режиссер М. А. Твирумугам. Оператор К. С. Прасад. Художник С. Кришна Рао. Композитор Лексимикант, Пайарелал. В ролях: Раджеш Кханна, Тануджа, Давид, Суджит Кумар, Кришнакант.

«На краю пропасти»

(по повести Мариана Реньяка), 9 ч. Производство творческого коллектива «Призма» (Польша). Автор сценария и режиссер Вальдемар Подгурский. Оператор Миколай Спрудин. Художники Роман Волынец, Здислав Ролинский. КомпозиторВальдемар Казанецкий. В ролях: Зигмунт Малянович, Иоланта Бохдаль, Тадеуш Янчар, Игнацы Маховский, Раймунд Якубович.

«Взрыв», 9 ч.

Производство киностудии «Букурешть» (Румыния). Автор сценария Ион Григореску. Режиссер Мирча Дрэган. Оператор Николае Мэрджиняну. Художник Константин Симионеку. Композитор Теодор Григориу. В ролях: Георге Диникэ, Раду Белиган, Тома Караджиу, Деметриу Рэдулеску, Жан Константин, Джордже Мотой, Тома Димитриу, Коля Рэуту, Драга Олтяну-Матей.

«И передайте привет ласточкам», 8 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия). Автор сценария и режиссер Яромил Ireш. Оператор Ян Чуржик. Художник Ян Олива. Композитор Любош Фишер. В ролях: Магда Вашариова, Виера Стрнискова, Юлиус Вашек, Вацлав Гельшус, Дагмара Благова, Гана Пастейржикова, Гана Мациухова, Яна Андресикова, Алжбета Фрейкова, Зора Розсыпалова.

«Попытка убийства», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия). Автор сценария и режиссер Иржи Секвенс. Оператор Вацлав Гануш. Художник Карел Черный. Композитор Зденек Лишка. В ролях: Карел Гегер, Славка Будинова, Яна Брейхова, Мартин Ружек, Зденек Ржегорж, Йозеф Абрахам, Яромир Ганзлик, Нина Попеликова.

«Похождения красавца-драгуна»

(«Партия красавца-драгуна»), 8 ч. Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия). Авторы сценария Иржи Марек, Иржи Секвенс. Режиссер Иржи Секвенс. Оператор Мирослав Гарван. Художник Карел Черный. Композитор Зденек Лишка. В ролях: Йозеф Абрахам, Хельга Чочкова, Квета Фиалова, Владимир Меншик, Стелла Зазворкова, Ярослав Марван, Йозеф Блага, Йозеф Винкларж.

«Свадьбы пана Вока», 9 ч.

Производство киностудии «Баррандов» (Чехословакия). Автор сценария и режиссер Карел Стеклый. Оператор Фрэнтишек Ульдрих. Художник Карел Лиер. Композитор Любош Фишер. В ролях: Милош Копецкий, Павел Ландовский, Владимир Брабец, Отакар Броушек, Мария Драгокоупилова, Дарина Хлебова, Ян Схранилец, Алоис Мюллер, Ярослав Моучка, Вацлав Слоуп.

«Жить любовью», 10 ч.

Производство «Кроатия Фильм», Загреб (Югославия). Автор сценария и режиссер Крешо Голик. Оператор Ивица Райкович. Художник Душко Еричевич. Композитор Живан Цвиткович. В ролях: Власта Кнезович, Раде Шербеджия, Борис Дворник, Франьо Маетич, Аленка Ранчич, Вероника Ковачич, Звонко Лепетич, Мия Оремович, Фабиян Шовагович, Мария Алексич.

«Беги, малыш, беги»

(«Беги, дикий, беги, свободный!»), 10 ч. Производство «Ирвинг Аллен Лимитед» — «Коламбиа Пикчерс» (Англия). Автор сценария Дэвид Рук. Режиссер Ричард Сарафьян. Оператор Уилки Купер. Художник Тэд Тестер. Композитор Дэвид Уайтекер. В ролях: Джон Миллз, Сильвия Симз, Гордон Джексон, Бернард Майлз, Фиона Фуллертон, Марк Лестер.

«Игра каждого дня»

(«Повседневные забавы», по повести Ахмада Лутфи), 9 ч. Производство Генеральной компании по производству фильмов (АРЕ). Авторы сценария Абдель Магид, Абу Зейд, Ахмад Лутфи, Абдель Кадер Тулюмас Ани. Режиссер Халиль Шауки. Оператор Дыя Эль-Магди. Композитор Али Исмаил. В ролях: Набиля Убейд, Магда Хатыб, Тахийя, Кариока, Абдель Муним Имбрагим, Иззат Аляйли, Мухаммад Рида.

«Мужчины на одно лицо»

(по повести Мухаммада Усмана), 10 ч. Производство «Нагиб Хури» (АРЕ). Автор сценария Мухаммад Усман. Режиссер Махмуд Зуль-Фикар. Оператор Али Хайрулла. В ролях: Надья Лутфи, Салах Зуль-Фикар, Махмуд Малиги, Аида Кямель, Сугам Фатхи.

«Тонкая нить»

(по повести Ихсана Абдель Куддуса), 9 ч. Производство Рамсес Нагиб (АРЕ). Автор сценария Юсеф Френсис. Режиссер Баракят. Оператор Вахид Фарид. Художник Хелми Азаб. В ролях: Фатен Хамама, Махмуд Ясин, Амад Хамди, Салах Назми, Сафина Закдари, Карима Шериф.

«Чужие»

(по повести Саада Арафа и Рафата Альмеги), 7 ч. Производство кинокомпании «Талиат» (АРЕ). Автор сценария Рафат Альмеги. Режиссер Саад Арафа. Оператор Махмуд Фахми. Художник Абдель Муним Шукри. Композитор Фуад Загири. В ролях: Суад Хусни, Шукри Сархан, Иззат Аляйли, Хусейн Фахми, Амад Хамди.

«В семье», 9 ч.

Производство «Р. Ф. Фариас» (Бразилия). Авторы сценария Одувальдо Виана, Феррейра Гуллар, Пауло Порто, Педро Камарго. Режиссер Пауло Порто. Оператор Жозе Медейрос. Художник Клайдио Товар. Композитор Эгберто Жисмонти. В ролях: Ирасема де Аленкар, Родольф Арена, Пауло Порто, Одете Лара, Прокопио Феррейра, Анеси Роша, Антеро де Оливейра, Фернанда Монтенегро, Элиса Фернандес, Нора Фонтес, Альваро Агиар, Педро Камарго.

«Следствие закончено, забудьте...»

(по мотивам романа Лероса Питтони «Заграждение»), 10 ч. Производство «Фаир-Фильм» (Италия). Авторы сценария Дино Маиури, Массимо Де Рита, Дамиано Дамиани. Режиссер Дамиано Дамиани. Оператор Клаудио Рагона. Художник Умберто Турко. Композиторы Эннио Морриконе, Валтер Бранки. В ролях: Франко Неро, Риккардо Куччола, Ферруччо Де Череза, Тури Ферро, Джорж Уилсон, Джон Стейнер.

«Под каменным небом»

Режиссеры И. Масленников и К. Андерсен. «Ленфильм» (СССР) — «Тимфильм» (Норвегия)

Режиссеры И. Масленников (слева) и К. Андерсен на съемках фильма

Кадр из фильма

Лейтенант Кравцов—Е. Леонов (слева)

2 1975

Номер открывают материалы, посвященные третьей годовщине Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»;

30-летию Победы советского народа над фашизмом и разработке этой темы в советском кино посвящена статья В. Соловьева;

в разделе «Новые фильмы» публикуются рецензии Ю. Папорова, А. Максимова, О. Кучкиной, А. Егорова, В. Кисунько, А. Нуйкина, посвященные фильмам «Товарищи», дилогии «Высокое звание», «Считайте меня взрослым» и «Свой парень», «Игры деловых людей», «Вступление», «Компьютер и загадка Леонардо»;

публикуется беседа с кинодраматургами Ю. Дунским и В. Фридом;

в разделе «Теория и история» печатается статья Л. Трауберга «Второе дыхание»;

в разделе «Из творческого опыта» печатаются заметки Л. Браславского;

рецензия Н. Аносовой посвящена книге С. Юткевича «Шекспир и кино»;

в разделе «За рубежом» публикуется статья В. Нестерова о III Ташкентском кинофестивале;

печатается сценарий К. Куца «Жемчужина в короне» (Польша) и другие материалы.

Индекс 70402